que sais-je ?

LE PIANO

PAR PAUL LOCARD

PRESSES UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

LE PIANO

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE M. NORBERT DUFOURCQ
Professeur d'Histoire de la Musique
au Conservatoire national de Musique

Norbert DUFOURCQ. *L'Orgue.*
— *Le Clavecin.*
René DUMESNIL. *L'Opéra et l'Opéra-comique.*
André HODEIR. *Les Formes de la musique.*
Charles KŒCHLIN. *Les Instruments à vent.*
Marc PINCHERLE. *Les Instruments du quatuor.*
Félix RAUGEL. *Le Chant choral.*
Evelyn REUTER, *La Mélodie et le lied.*
Louis AUBERT et Marcel LANDOWSKI. *L'Orchestre.*
Armand MACHABEY. *La Notation musicale.*
Claude ROSTAND. *La Musique française contemporaine.*
Lucien MALSON. *Les Maîtres du jazz.*
André HODEIR. *La Musique étrangère contemporaine.*

« QUE SAIS-JE ? »
LE POINT DES CONNAISSANCES ACTUELLES

LE PIANO

par

Paul LOCARD

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

1954

QUATORZIÈME MILLE

DÉPOT LÉGAL

1re édition .. .. .. 4e trimestre 1947
2e — .. .. .. 2e — 1954

TOUS DROITS

de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays

COPYRIGHT

by *Presses Universitaires de France*, 1948

AVANT-PROPOS

C'est à la seconde moitié du XVIII[e] siècle que l'on peut fixer l'avènement du piano aux lieu et place du clavecin et aux approches de la tourmente révolutionnaire qui devait consommer la rupture avec des traditions séculaires. Qui eût pu prévoir que l'instrument rudimentaire présenté au berceau par Silbermann à J.-S. Bach et que le vieux maître n'avait pas jugé viable, allait, par une métamorphose aussi soudaine, rénover le génie de la musique et en abolir à certains égards, les privilèges aristocratiques pour en répandre chaque jour plus libéralement le bienfait ?

Un instrument de musique, le piano n'est-il véritablement que cela ? Abandonnons, dans sa tribune l'orgue à son altière royauté. Le piano, la multiplicité de ses avatars en a fait le missionnaire, et peut-être aussi le colporteur, de la musique, de toutes les musiques, l'hôte du palais et de la mansarde, tour à tour exalté ou vilipendé, confident du sublime ou complice involontaire, comme le saxophone bafoué par le jazz, d'inavouables sacrilèges.

Voici en quels termes il inspirait, cent ans après sa naissance, dans un style qui confesse son âge, un critique musical, Oscar Comettant, dont le temps n'a pas toujours vérifié les prophéties. « Le piano, sans contredit, offre un grand attrait pour la famille et l'on pourrait presque dire qu'il remplit une mission civilisatrice... La jeune fille lui fait part de ses rêves d'avenir, chaque note du clavier

dit avec amour, et discrètement, le nom de celui qu'elle aime ; la femme abandonnée tire de ses cordes tristement frémissantes de vagues rêveries, de tendres regrets, une mélodie, la mélodie qu'il préférait. Une larme, parfois, vient perler sur l'ivoire. Mais cette larme est discrète comme les chants de l'instrument et nul n'en dévoile les pudiques mystères. »

On observera qu'à quelques anachronismes près, dans les sentiments ou les mœurs, il suffirait de substituer « disque » ou « radio » à « piano » pour rajeunir cette prose lyrique. Mais il n'est nullement évident que ceci puisse remplacer cela.

La turbulence de la vie contemporaine, ennemie des loisirs, la vogue des sports, l'exiguïté cellulaire des modernes logis n'ont pas manqué de provoquer une crise d'ailleurs passagère. Car les circonstances mêmes qui favorisent aujourd'hui la renaissance de la ferveur musicale entraînent celle de l'instrument qui en est inséparable. D'après une statistique du temps, le piano comptait à Paris vingt mille professeurs en 1862. Ceux-ci n'auraient pas de peine à recruter des disciples à cette heure où il arrive, que tout le long de notre chemin, les fenêtres entre-bâillées laissent échapper des cascades de gammes studieuses, des fragments de sonates ou les dernières nouvelles du jazz, où il arrive, disons-nous, et souvent, de surprendre, aux champs ou à la ville, dans le recoin de quelque arrière-boutique, un clavier peut-être un peu chevrotant mais qui, docile aux petites mains qui le sollicitent, charme par quelque vieille chanson, des oreilles enfantines. Et ici, il est permis de penser que la présence du piano, trésor des humbles, manifeste, plus encore que l'impatience et l'amour-propre de « parvenir », une aspiration généreuse qu'on ne saurait trop encourager,

PREMIÈRE PARTIE

L'HISTOIRE ET LA TECHNIQUE

Chapitre Premier

LES ORIGINES DU PIANO

Le piano-forte et ses différents types
La mécanique viennoise. La mécanique anglaise

De son nom « composé » à ses débuts de « piano-forte » tiré de la possibilité qu'il offrait d'obtenir des nuances diverses, le piano n'a gardé, par un singulier paradoxe, au fur et à mesure que son développement se caractérise par un accroissement de la sonorité, que la première moitié. Essentiellement différent, dans son principe, du clavecin et de l'épinette dont les cordes sont non pas frappées mais frottées par des becs de plume de corbeau ajustées sur des « sautereaux », il appartient à la famille des instruments à percussion dont on retrouve le prototype dans le monocorde de Pythagore et ses dérivés : instruments à cordes frappées ou pincées, psaltérion, cithare, manicordion du moyen âge, tympanon ou dulcimer, jusqu'au clavicorde, le premier des instruments à touches et à cordes qui offrait d'ailleurs, cette particularité que la hauteur du son variait suivant l'endroit où la

corde était attaquée. Le clavicorde, « le premier instrument de cette nature qui ait eu, a-t-on dit, une âme », a connu jusqu'à l'avènement du piano, la plus heureuse fortune. La sonorité en était faible mais nette et délicate. J.-S. Bach et surtout Ph.-Em. Bach, son fils, y avaient souvent recours de préférence au clavecin. On sait que J.-S. Bach en possédait plusieurs. Mais l'évolution de la pensée musicale avait d'autres exigences et appelait sourdement des moyens d'expression moins limités. Il y a des idées dont les circonstances et le cours du temps favorisent l'éclosion simultanée et qui sont « dans l'air ». C'est ainsi qu'en 1716, à Paris, Jean Marius, en 1717, à Padoue Bartolomeo Cristofori (1655-1731), la même année Gottlieb Schröter, originaire de Hohenstein, en Saxe, réalisaient des types de mécanismes à marteaux pour instruments à clavier. Les archives de l'Académie royale des Sciences font, entre 1713 et 1719, mention du modèle de Marius, plus primitif, d'ailleurs, que celui de Cristofori auquel demeure, en définitive, la priorité.

Le piano-forte, qui présentait, avec le clavicorde, certaines analogies, tant en ce qui touche la table d'harmonie que les cordes de métal, et l'étouffoir, se proposait d'augmenter le volume et d'améliorer la qualité du son, tout en gardant au mécanisme la souplesse d'articulation, la légèreté, la docilité nécessaires pour assurer à l'exécutant la liberté de ses mouvements, la fidélité et la personnalité de l'interprétation. C'est à résoudre ces problèmes, et ceux qui y ressortissent, que, depuis deux cents ans, la facture s'est partout attachée avec un succès qui semble laisser, dorénavant, peu de place à un progrès essentiel.

Le premier piano de Cristofori témoigne de ces

préoccupations par le renforcement de la caisse en vue de résister à l'accroissement de la tension des cordes, l'usage de « l'échappement » et de l'étouffoir destinés, l'un à ramener le marteau à sa position initiale, l'autre à éteindre les vibrations de la corde dès que le doigt a quitté la touche.

C'est Gottfried Silbermann (1683-1753) qui, en simplifiant le système de Schröter, a fait sortir la construction du piano du domaine de l'expérience. Les modifications apportées par lui, touchant la faiblesse de l'aigu et la pesanteur des touches, au modèle original soumis à la censure de J.-S. Bach, avaient porté leurs fruits et le Cantor de Leipzig ne lui avait pas, dans la suite, ménagé ses encouragements. C'est de l'atelier de Silbermann que sont issues les deux écoles allemande et anglaise, le mécanisme allemand employé par Stein dérivant du système de Schröter, le mécanisme dit « anglais » du système de Cristofori remanié par Zumpe et Beckers, élèves, comme Stein, de Silbermann.

La construction du piano entre alors dans une phase d'activité caractérisée par la multiplicité des recherches, et des perfectionnements tant en ce qui concerne la forme et les dimensions des instruments que leur structure organique. Les modèles réalisés s'inspirent ou du clavicorde — piano carré — ou du clavecin, du harpsicorde en forme d'aile dont les pianos à queue nous représentent le type. Le piano carré qui a fait son apparition vers 1760, a gardé en Amérique la vogue pendant près de cent ans, tandis que le piano droit, conçu et réalisé en Autriche vers 1780, s'acclimatait en Europe.

Le développement de la sonorité, étroitement lié à la question du volume et de la tension des cordes, a bénéficié d'un progrès décisif dans le premier tiers du XIX^e^ siècle, du fait de la substitution du

châssis en fonte imaginé par Babcock et adopté par la facture américaine, l'effet des vibrations métalliques, dont on pouvait redouter qu'elles n'altérassent la qualité du timbre, ayant été conjuré.

Il n'est que juste, au demeurant, d'associer à cette initiative le nom de Pleyel dont *The St James's Chronicle* de Londres mentionnait, dans son numéro du 23 novembre 1826, qu' « il avait fait dernièrement des pianos à cadre de fonte amenés à un tel point de perfection que, non-seulement ils égalent, mais, dans beaucoup de cas, surpassent les meilleurs instruments anglais ».

Le grand piano à queue en forme d'aile à l'image du harpsicorde, qui demeure l'instrument des virtuoses et dont la structure même est favorable au jeu naturel du mécanisme, à l'élargissement de la table d'harmonie et à l'extension des cordes, n'a cessé d'être l'objet de la sollicitude des facteurs et la perfection à laquelle il a atteint de nos jours, témoigne d'un progrès dont l'invention du double échappement due à Pierre Erard au commencement du XIX^e^ siècle, est peut-être la plus caractéristique.

CHAPITRE II

LE PIANO MODERNE

Son mécanisme et ses principaux organes

La caisse. — Le piano est constitué essentiellement par une caisse en bois dont les aspects se sont curieusement diversifiés suivant une marche rétrograde. Les premiers pianos reproduisent la forme d'une aile (en allemand *flügel*, en anglais *wing*, en français : *piano à queue*, comme en italien *piano a coda*) qui était celle d'un clavecin et qui en rendait peut-être l'acclimatation plus aisée. Ils revêtent, avec le piano carré, celle de l'épinette ou d'une table dont la moitié, environ, était occupée par le clavier, pour aboutir au piano droit en forme de buffet, type selon lequel il s'est le plus communément répandu.

Cette caisse, qui requiert tous les soins de l'ébénisterie est faite des bois les plus variés, acajou, noyer, palissandre entre autres, bois d'Europe ou bois exotiques. A l'imitation, d'autre part, des facteurs de clavecins dont l'émulation n'avait cessé de faire appel au concours de tous les arts pour l'embellir, les constructeurs de pianos ont de bonne heure, soit par la diversité, l'originalité, l'étrangeté même, la « stylisation » des modèles, inspirés des caractères d'une époque, par la richesse des ornements,

peinture, sculpture, ciselure, incrustations, cherché à donner à l'instrument une valeur décorative telle que l'ont conçue et réalisée les facteurs français et étrangers : les Blüthner, les Ibach, les Steinway, Erard avec son grand modèle dessiné par Coupri, les pianos de style Renaissance ou de style gothique de la maison Pleyel, les pianos de style Louis XIV, jusqu'aux fantaisies de l'art nouveau. Certaines circonstances économiques ont amené la création de formats réduits, pianos à queue dits crapauds et même pianos droits dépourvus de buffet. Les maisons Erard, Gaveau, Pleyel, Elcké et Klein notamment, se sont dans le dessein de sauvegarder l'existence du piano et, partant de la culture menacée par une certaine évolution des mœurs, appliquées à résoudre ce problème et y ont réussi.

Le clavier. — L'usage du clavier, formé de l'ensemble des touches (en latin *claves* ou clefs, en anglais *keys*, d'où keyboard) en vue de la production du son, est ancien. On manque, d'ailleurs, de renseignements précis sur le fonctionnement, à cet égard, des orgues primitives, à l'aide de coulisses peut-être, entre autres des orgues hydrauliques telles que l'orgue de Ctésibius d'Alexandrie ou l'orgue décrit par Vitruve environ cent cinquante ans avant Jésus-Christ. On trouve le clavier dans l'orgue envoyé par l'empereur Constantin au roi Pépin en 757. La touche en usage actuellement est un petit levier, en bois de tilleul le plus souvent, qui, en basculant sur une pointe de métal, provoque par l'intermédiaire d'un mécanisme approprié, le heurt du marteau sur la corde. Les touches, au nombre de douze par octave, sont blanches ou noires, revêtues d'ivoire ou d'ébène, suivant qu'elles correspondent à la gamme diatonique d'*ut* majeur ou aux demi-tons qui s'y intercalent. La disposition

inverse se rencontrait parfois dans les clavecins ou les épinettes. Leurs formes, leurs dimensions et leur nombre ont varié avec le temps. Elles reposent, en retombant, sur des rondelles garnies de feutre, ou « mouches », destinées à amortir le bruit de leur choc.

Le clavier, qui se présente quelquefois au début sous la forme diatonique et dont on trouve l'application à des instruments à cordes dès le XI^e^ siècle, a varié dans son étendue, d'une octave, tel qu'il apparaissait dans les orgues portatives ou régales jusqu'au XV^e^ siècle, pour atteindre, en passant par cinq et six octaves, à celle de sept octaves normale aujourd'hui et qui, d'ailleurs, se trouve légèrement dépassée dans les modèles récents. La forme et la disposition des claviers ont donné lieu à des essais et à des inventions telles que la division en quarante ou cinquante intervalles, sans tenir compte du tempérament égal ; les claviers chromatiques unicolores où toutes les touches sont au même niveau, le triple clavier diatonique, chromatique, enharmonique, le clavier concave, surtout le clavier concave breveté en 1882 par le facteur hongrois Paul Van Janko qui se compose de six claviers disposés en gradins et qui, en groupant les touches dans un espace restreint, permet à la main d'embrasser un plus grand nombre d'intervalles, de plaquer des accords de onzième et de treizième et d'exécuter des arpèges d'un seul mouvement du poignet. Mentionnons encore le double clavier renversé de Mangeot dont l'un intervertit le sens de l'échelle qui « descend » de gauche à droite et le double clavier du compositeur Emmanuel Moor où le clavier supérieur est accordé à l'octave du premier. Je ne saurais omettre d'indiquer la critique d'ordre psychologique qui en a été faite en ma présence par Blanche Selva

à propos du *XXI Ve Prélude en ré mineur* de Chopin. Il est indéniable que l'essor de l'inspiration qui a dicté le dessin mélodique de la basse trouve exactement, dans la trajectoire du saut de douzième effectué par la main gauche de *ré* 2 à *la* 4, sa correspondance et sa figure plastique et que son raccourci à la quinte, sur le second clavier du piano Moor, semble, non sans une certaine gêne organique et une contrainte mentale, en rompre l'élan.

Citons pour mémoire le clavier mobile qui, en se déplaçant horizontalement, permet, dans les harmoniums en particulier, de transposer à un intervalle quelconque tout en jouant sur les touches correspondant au texte musical ; enfin les claviers muets d'une ou de plusieurs octaves utilisés uniquement en vue de la gymnastique des doigts et qui épargnent à l'entourage du pianiste l'audition fastidieuse des exercices de mécanisme.

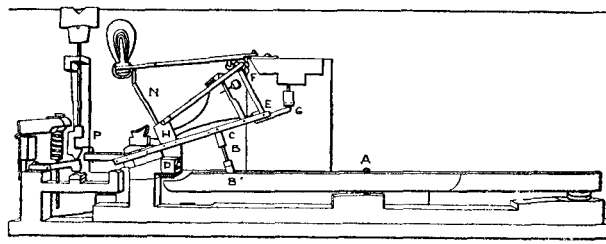
La mécanique. — L'action de la touche sur le marteau et du marteau sur la corde s'effectue par l'intermédiaire d'un mécanisme dit « échappement » dont le jeu de l'exécutant est étroitement solidaire et dont le perfectionnement n'a pas cessé d'être, de la part des facteurs, l'objet de la plus attentive application. Par sa précision, sa légèreté, son élasticité, la rapidité de ses réactions, notamment dans la répétition d'une même note, en bref, par sa sensibilité aux moindres nuances de l'attaque sans que sa solidité en soit compromise, il doit tendre à abolir, si l'on peut dire, la matière et à assurer comme il arrive pour les instruments à cordes ou à vent, le contact en prise directe de l'exécutant, avec le corps sonore.

C'est par Cristofori que fut construit, en 1711, le premier modèle sur lequel les sautereaux qui pinçaient les cordes étaient remplacés par des marteaux.

La disposition élémentaire, réalisée en 1716 par Marius, qui ne paraît pas avoir eu connaissance de ce précédent, ne présente qu'une touche munie à son extrémité d'un marteau fixé sur elle par une peau et qui, en basculant, le projette sur la corde tendue horizontalement au-dessus d'elle, tandis que le mécanisme de Cristofori comporte l'action intermédiaire d'un pilote mobile, le marteau étant articulé à l'extrémité de la touche, alors que dans la mécanique de Stein, l'ancêtre de la facture allemande du piano, il est vissé sur le côté, l'exécutant — différence essentielle — ayant l'extrémité du marteau directement en face de lui. C'est du système de Cristofori que dérive, nous le savons, le mécanisme de l'école anglaise, rivale de la facture allemande et dont les ateliers de Broadwood ou de Chickering maintiennent hautement la tradition.

Si l'on songe que l'effort de la facture n'a cessé de se porter sur le perfectionnement primordial de la transmission, on peut considérer comme une véritable révolution l'invention par Pierre Erard du double échappement succédant à celle de l'échappement simple, dont on lui est également redevable, et qui constituait, sur le système à pilote, un progrès notable. Le double échappement résolvait, par la rapidité de la répétition et la diminution de l'effort nécessaire pour mettre en action le marteau, les difficultés essentielles que la fabrication s'efforçait de vaincre. Comme l'avance à l'allumage des moteurs à essence, qui précipite le mouvement alternatif du piston en en raccourcissant le parcours, le double échappement permet à la touche d'agir sur le marteau de n'importe quel point de sa course sans qu'il soit nécessaire qu'elle revienne à sa position première en s'abaissant complètement et avant que l'étouffoir soit retombé. Nous ne saurions mieux

faire que de reproduire la description qu'en a donnée M. Blondel, l'éminent directeur de la maison Erard dans le chapitre consacré par l'*Encyclopédie de la musique* (1) à la facture du piano.



« La touche dont le point de bascule est en A, agit sur le mécanisme « par l'intermédiaire du pilote B articulé, en B' dans la touche et en « C dans le grand levier. Ce grand levier, mobile en D, porte à son « extrémité antérieure, un échappement en forme d'équerre GEF « mobile en E.

« Lorsque le mécanisme est au repos, la branche F de cet échap- « pement qui traverse le petit levier, vient porter sous le rouleau « qui se trouve sous le manche du marteau. Sur la pièce H est fixée « l'attrape N, laquelle traverse le manche du marteau près de la « tête et a pour fonction d'empêcher le flottement de celui-ci au « moment où il vient d'attaquer la corde.

« De la même pièce H part un ressort à deux branches dont l'un « maintient à sa place le petit levier et l'autre l'échappement.

« Que se produit-il au moment où l'on a frappé la touche pour « faire parler la note ?

« Le grand levier, soulevé par le pilote BC, s'est relevé et avec « lui l'échappement GEF, dont la branche F a poussé le marteau « vers la corde, mais la tête du marteau étant parvenue à 3 mm de « cette corde, la branche G de l'échappement a rencontré le bouton V « et l'équerre a basculé abandonnant le marteau qui a continué seul « sa course, poussé par la force acquise.

« Au même moment, un petit organe métallique en forme de T « renversé, vissé sous la tige du marteau, près du rouleau, est venu « s'appuyer sur l'extrémité du petit levier, soutenant le marteau, « de sorte que, si peu qu'on laisse la touche se relever, fût-elle presque « à fond, l'échappement est ramené sous le rouleau, et l'on peut faire « parler et répéter la note avec une grande rapidité.

« Lorsqu'en abaissant la touche, on fait monter le grand levier, « l'extrémité postérieure de celui-ci appuie sur le vilebrequin P « dans lequel est vissée la tige qui porte la tête de l'étouffoir ; ce

(1) *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, **Delagrave, éditeur.**

« vilebrequin descend, débarrassant la corde de l'étouffoir et la « laissant vibrer librement ; dès que la touche remonte et que le « grand levier descend, le vilebrequin poussé par son ressort, remonte « et l'étouffoir vient reprendre sous la corde sa place antérieure.
« Telle est, sommairement décrite, ajoute M. Blondel, cette capitale « invention qui, en portant d'un seul coup le piano à un point de « perfection inespéré, devait en faire en peu de temps le plus popu- « laire et le plus répandu des instruments. »

Présenté pour la première fois à Paris à l'Exposition de 1823, le double échappement s'est imposé et est demeuré le fondement des dispositions réalisées dans la suite.

Le marteau. — Le marteau, dont le principe est à la base même du développement du piano, constitue un organe dont la qualité est étroitement liée à celle de l'exécution. Son type originel, un petit bloc de bois recouvert de cuir doux, a fait l'objet de nombreuses modifications touchant sa forme et sa composition — la tête s'allongeant légèrement en forme de fuseau. Le choix de la matière est subordonné à la nécessité d'obtenir une sonorité douce ou puissante à volonté, une résistance suffisante à l'attaque des *forte*, et aussi d'éviter un aplatissement qui en compromet l'élasticité. Le cèdre a été remplacé par le charme ou le noyer, le cuir par le feutre combiné avec la peau d'élan ou de daim spécialement dans les octaves aiguës. On emploie actuellement trois épaisseurs d'un feutre, assez solide pour résister au tranchant des cordes, provenant principalement des moutons mérinos de l'Amérique du Nord et du Cap et soumis à une trituration appropriée. Solidité, élasticité, deux qualités qu'il était nécessaire mais peut-être malaisé de concilier. La fabrication du marteau est devenue l'objet d'une industrie spéciale encore qu'un certain nombre de facteurs continuent d'y procéder dans leurs ateliers.

Les cordes. — Le double emploi des cordes à boyau et des cordes métalliques n'est plus usuel. Au

début du XVIII^e siècle, les clavicordes étaient, le plus souvent, munis de cordes de cuivre remplacées de nos jours par l'acier, qui peut être revêtu dans certains registres d'un fil de cuivre. La même nécessité d'obtenir une qualité sonore liée à la tension et une résistance croissante avec le renforcement des cordes actuellement en usage, créait, cette fois encore, à l'industrie une difficulté dont elle a triomphé. Les cordes du piano sont triples dans le registre aigu, ainsi que dans le médium. Les plus graves, les dernières sont dites « filées » parce que le fil d'acier est entouré d'un fil de cuivre comme les cordes graves de la harpe et le *sol* du violon. Les claviers de quatre-vingt-huit notes comportent environ soixante notes à trois cordes, seize à deux et douze à une.

La table d'harmonie. — La table de résonance ou d'harmonie, « l'âme du clavier », est une surface plane, généralement en bois de sapin, provenant du sud de l'Europe, au-dessus de laquelle sont tendues les cordes et qui a pour but d'en accroître, par sa propre vibration, la sonorité. C'est un des organes les plus délicats du piano, dont la construction a donné lieu, et ouvre encore le champ, à des expériences — telles que celles, décisives, du physicien allemand Chaldni — concernant les essences, le sens des fibres et des cordes, la position du chevalet, et où l'empirisme garde, en définitive, un rôle important. Les essais qui ont été faits, par Pape notamment, touchant l'emploi de matières diverses comme le métal, la construction de doubles tables, n'ont pas été abandonnés. Toute avarie à la table d'harmonie, comme les fissures dues à des variations trop brusques de la température — la chaleur sèche du chauffage central est, en l'espèce à redouter — compromettent l'intégrité d'un ins-

trument surtout en ce qui touche sa stabilité dans l'accord, et les précautions qui s'imposent à cet égard sont trop souvent négligées du fait de l'ignorance ou de l'indifférence de ses possesseurs. Il est regrettable d'autre part que ces derniers en vue de réaliser une économie insignifiante au regard de la valeur actuelle des pianos, hésitent à mander deux fois, ou à la rigueur une fois par an, un accordeur au risque de ne pouvoir sans peine ramener leur instrument au diapason normal.

Barrage. Sommier. Châssis. — Le barrage est constitué par un ensemble de barreaux réunis par des traverses et encadrés par un châssis. Il doit supporter la table de résonance et le sommier de chevilles.

Les cordes sont attachées à l'une de leurs extrémités sur des pointes fixées dans le cadre de métal, à l'autre extrémité par des chevilles enfoncées dans un sommier de bois et autour desquelles elles s'enroulent de telle façon qu'il soit possible d'en faire varier la longueur pour les accorder.

Le châssis, enfin, est un cadre de fer ou de fonte moulée et dont la structure doit être assez robuste pour pouvoir supporter sans faiblir l'effort qui lui est imposé.

L'extension donnée au diamètre et à la longueur des cordes en vue d'obtenir une sonorité plus puissante a entraîné, en augmentant la traction totale, la nécessité d'assurer la solidité et la rigidité de l'assemblage. De bonne heure on a eu l'idée de substituer, tout au moins partiellement, au bois, le métal à la fois plus résistant et moins sensible aux influences atmosphériques. Si l'on songe que la tension des cordes sur le piano moderne est quatre fois plus grande qu'au début, on concevra que la construction d'un châssis capable de résister

à une tension qui dépasse actuellement 20 000 kilogrammes ait ouvert à l'esprit d'invention un vaste champ et suscité d'innombrables tentatives. L'adoption du châssis en fer, et aussi de barres placées sur la table d'harmonie qu'on a pu supprimer par la suite, a généralisé l'emploi du métal, grâce à Steinway qui a victorieusement démontré que le volume du son pouvait être augmenté sans que celui-ci perdît rien de sa qualité. C'est surtout à la facture américaine bientôt suivie par la facture allemande que l'on est redevable en cette matière d'expériences décisives. L'Angleterre et surtout la France ont été plus lentes à se rendre, l'usage du fer ou de la fonte risquant, dans l'opinion de certains acousticiens, d'altérer par des résonances métalliques la pureté du timbre. On a réussi, de nos jours, à fabriquer des châssis de métal sans barres qui permettent aux cordes de vibrer librement. Le poids de l'instrument s'en trouve notablement allégé et la sonorité ne laisse rien à désirer. On peut dire que, d'ores et déjà, l'emploi du cadre métallique, qui s'était étendu au piano droit, est devenu la règle et a triomphé, même à cet égard, de toutes les « résistances ».

Le piano carré. — « Faites venir un piano droit, pas carré, je ne puis les souffrir », écrivait Liszt vers 1840. La disparition totale de ce type paraît justifier une opinion dont l'autorité est incontestable. Justifiée, peut-être parce que la construction du piano carré n'a pas été partout l'objet des soins qui lui ont été donnés en Amérique où il a régné en maître pendant près d'un siècle. Fabriqué en Angleterre par Zumpe, perfectionné par Broadwood, il a végété en Europe, tandis qu'aux Etats-Unis, sous l'impulsion de Babcock, l'initiateur du châssis métallique, l'école de Boston s'attachait à en parachever

les différents organes, charpente, table d'harmonie, et à l'adapter aux exigences de la musique moderne. La gravure — dans quelle vitrine ne l'aperçoit-on pas ? — qui représente Beethoven au piano, courbant sous le joug de son inspiration quelques auditeurs privilégiés, nous offre le modèle d'un piano carré. Et le Musée, trop peu fréquenté, de notre Conservatoire, possède précisément, un instrument de ce genre. Il n'est pas rare de retrouver, dans les demeures provinciales notamment, solide encore sur ses pieds en X, un piano carré centenaire mais qui, dûment restauré, peut encore servir de champ de manœuvres aux jeunes phalanges en peine de virtuosité.

Le piano droit. — Le piano carré devait être, en définitive, supplanté par le piano droit qui, sous cette forme commode — peut-on dire pratique ? — tant en raison de ses dimensions que de son prix d'achat — s'est multiplié à l'infini et demeure l'élément par excellence de la culture et de la propagande musicales.

Le piano droit, dont on a attribué l'idée première à Southwell, de Dublin, dès 1789, aurait fait, selon une autre opinion, son apparition dès 1780, et serait dû à Johann Schmidt de Salzbourg. Sa forme reproduisait celle de certains harpsicordes qui n'étaient, en réalité, que des harpsicordes normaux construits verticalement. Stodart, de Londres, avait, d'autre part, présenté dès 1795 un piano en forme de bibliothèque qui avait été très remarqué.

En 1807, Southwell portait l'étendue du clavier à six octaves, cependant que Robert Wornum de Londres qui avait, en 1811, exposé son premier piano droit à cordes obliques, s'appliquait à améliorer la mécanique avec un succès qui amenait Ignace Pleyel, notamment, à adopter des disposi-

tions dont la facture moderne a continué, à quelques modifications près, de s'inspirer. La fabrication du piano droit, où la facture française a, entre toutes, excellé, ne s'est développée que plus tardivement en Allemagne et surtout en Amérique où le piano carré n'a commencé, nous le savons, à décliner que dans la seconde moitié du XIXe siècle. L'obliquité, ou la semi-obliquité des cordes, a permis d'accroître notablement la sonorité. Le piano droit, néanmoins, dont on a écrit avec une excessive rigueur qu'il ne saurait être qu'un expédient, peut susciter des critiques d'ordre technique, du fait par exemple de la position verticale des marteaux, dont le retrait ne s'effectue que sous l'action d'un ressort et non pas, au contraire de ce qui se passe dans le piano carré ou le piano à queue, par le simple effet de la pesanteur ; du fait également que le son se trouve étouffé entre les parois de la caisse et ne peut s'échapper librement. Les considérations qui en ont assuré la vogue gardent cependant leur valeur. L'effort réalisé pour satisfaire, par la création d'un modèle réduit de piano à queue, à toutes les exigences n'en est pas moins justifié. Car ce n'est assurément pas le type pyramidal du piano-girafe, exposé au Musée du Conservatoire de la rue de Madrid, et menaçant pour les plafonds modernes, qui pourrait se flatter de résoudre la question.

Le piano à queue. — Le piano à queue, dénommé « grand piano » dans les pays de langue anglaise, demeure l'instrument par excellence des artistes et des virtuoses. Il a gardé sa forme originelle empruntée, nous l'avons vu, à celle du clavecin. Ses dimensions lui permettent d'étendre la surface des organes de résonance, cordes ou table d'harmonie, dont la disposition horizontale est aussi la plus naturelle et la plus propre à simplifier l'action de la mécanique.

C'est sur lui qu'a, de tout temps et avant tout, porté l'effort de la facture en vue d'accroître cette puissance qui lui permettait, sous les doigts d'un Liszt par exemple, non pas seulement de lutter avec l'orchestre mais de le dominer, sans compter le souci de tout ce qui touche à la sensibilité de la mécanique et de sa répétition, la résistance du châssis et ses modifications, avec ou sans barres, la disposition des cordes en forme d'éventail, et la construction de la caisse dont les dimensions ont atteint, ces dernières années, jusqu'à 2 m 60 de longueur, tandis qu'inversement, on réalisait des modèles réduits à l'extrême. Les pianos dits « demi-queue, quarts de queue ou crapauds » et même de moindre volume, ont pour les raisons économiques qui assuraient la fortune du piano droit, remplacé peu à peu les grands pianos de concert chez les amateurs soucieux d'offrir, le cas échéant à un pianiste de talent, un instrument à la fois adapté au cadre d'une certaine intimité et où la maîtrise puisse se donner carrière.

La pédale. — La pédale est un levier, mû par le pied, dont le rôle est, spécialement dans le piano et, en ce qui concerne la pédale forte, de prolonger la durée des sons, d'en augmenter l'intensité et d'en faciliter la liaison en tenant les étouffoirs relevés pendant tout le temps qu'une pression est exercée sur elle, d'autre part, pour la pédale douce, ou sourdine, d'amortir le son, soit, comme dans le piano à queue par un glissement latéral du clavier en vertu duquel le marteau ne frappe que deux cordes au lieu de trois, soit, comme dans le piano droit, par un glissement du marteau qui a le même effet, soit par un raccourcissement de la course du marteau dont la percussion perd ainsi de sa force, soit par l'interposition d'un morceau de feutre entre

le marteau et la corde. L'emploi de la pédale forte dont l'abus est chez les débutants ou chez certains amateurs, intolérable, exige un discernement, un goût, un scrupule de l'oreille et aussi une précision, une subtilité de mouvement qui ne s'acquièrent pas sans peine. L'usage simultané des deux pédales permet d'obtenir une sonorité à la fois vibrante et délicate, éolienne, si l'on peut dire, qui donne à la couleur harmonique de la musique, en particulier de la musique moderne, infiniment de charme.

On a fait justement observer que l'indication « senza sordini» mentionnée par Beethoven au début de la *Sonate en* ut *dièze mineur* dite *Clair de lune* s'applique aux étouffoirs et non pas à la pédale douce, et qu'il y a lieu de recourir également à la pédale forte pour faire chanter la mélodie avec tous les ménagements que comporte la nature du texte musical.

Il existe aussi une pédale dite de prolongation qui a pour effet de tenir abaissée au gré de l'exécutant telle touche, ou, dans certains pianos Pleyel, tel accord que le doigt vient de quitter. Imaginée par Montal en 1862, elle a été adoptée par quelques facteurs, surtout par Steinway.

Le piano pédalier. — A l'imitation de l'orgue, il existe des systèmes mus par un clavier de pédales agissant soit sur une mécanique et des cordes indépendantes, soit, par l'intermédiaire de tirasses, sur la mécanique même et les cordes du clavier manuel. En dehors de l'exécution des œuvres qui leur ont été spécialement destinées comme les *Etudes en forme de canon* de Schumann, certaines compositions d'Alkan et d'autres, les pianos pédaliers sont d'un précieux secours pour les organistes qui ne disposent point d'un instrument d'études. Faut-il ajouter que l'addition des tirasses ne va pas sans compromettre

l'intégrité des organes du piano auxquels elle s'applique et qu'on ne peut guère l'envisager que sur un instrument sacrifié ?

Le piano mécanique. — La conception des instruments de musique mécanique n'est pas récente. On en trouve trace en Angleterre dans la première moitié du XVIII[e] siècle. Vaucanson utilisait déjà le cylindre perforé auquel Jacquard adjoignait, pour la construction de son métier à tisser, le carton perforé dont le principe subsiste dans les instruments actuels. La coïncidence des trous du carton qui figurent la notation musicale et des trous du cylindre, au fur et à mesure de la rotation de l'appareil, ouvre une issue à l'introduction d'un courant d'air qui met en mouvement les marteaux. Des pédales permettent de régler à volonté le mouvement et l'expression. Le piano mécanique a été, lui aussi, l'objet de recherches incessantes et de multiples brevets ont été pris, de types divers et de fortunes inégales, se référant les uns à des instruments autonomes, les autres à des combinaisons qui permettent l'utilisation normale du piano. Il y a lieu de retenir entre autres le piano mécanique construit par Debain, le célèbre facteur d'orgues en 1850, et dont les dispositions ont été adaptées par lui à l'orgue et à l'harmonium sous le nom « d'Antiphonal » et surtout le brevet pris en 1900 par l'ingénieur américain Votey, le créateur du Pianola dont la vogue a été aussi prompte qu'étendue. La maison Aeolian qui s'est spécialisée dans la fabrication du piano dit « Player » a réalisé, avec le Duo Art et le Welte Mignon, des instruments hors ligne qui par l'enregistrement et la reproduction du jeu des virtuoses les plus renommés, apportent à l'enseignement le secours inestimable de ces documents et de ces modèles. Nous ne saurions,

enfin, omettre le Pleyela, qui montre que la facture française a fourni au développement de cette industrie une contribution importante. Si la prospérité du piano mécanique a pu avoir son utilité, elle paraît menacée de mort par la radiophonie et le disque, qui ne sauraient, eux non plus, faire échec à l'étude et à la pratique de l'instrument lui-même dont rien ne remplace ni le bienfait ni le plaisir.

*
* *

Les facteurs de pianos

La facture du piano qui relève à la fois de la science et de l'art et fait appel aux plus hautes facultés comme aux capacités les plus diverses, exige une application, peut-être une vocation et une continuité dans l'effort propres à favoriser l'éclosion de ces dynasties industrielles dont un pays peut s'enorgueillir. Et elle compte des noms dont les claviers ont répandu aux quatre coins du monde le prestige. Si l'Italie a été le berceau du piano avec Cristofori, la concurrence de l'Allemagne en a, chez elle, suspendu l'essor jusqu'à ce que le XIX^e^ siècle le voie renaître avec les Fischer, les Roeseler et Mola qui a fait de Turin un centre de production particulièrement important.

C'est Gottfried Silbermann (1683-1753) qui a été en Allemagne, grâce à ses aptitudes tant commerciales que techniques, le véritable initiateur de la facture. Et c'est sous sa direction que s'est formé Johann Andréas Stein, l'inventeur de la mécanique allemande dont la fille Nannette épousa Johann Andréas Streicher (1761-1833). Celui-ci transporta la fabrique d'Augsbourg à Vienne. On lui doit le système en vertu duquel les marteaux attaquent la

corde d'en haut. Beethoven jouait de préférence les pianos de Streicher à qui le liait une étroite amitié. La marque de Streicher est demeurée jusqu'à nos jours entre les mains de ses descendants. A côté de Boesendorfer, né à Vienne, en 1795, il faut citer Ehrbar né à Hanovre en 1827 et surtout Ibach (Johannes, Adolf (1766-1848), le fondateur de la maison du même nom et dont les pianos joués par Liszt et par Emil Sauer entre autres, ont conquis, au delà de la frontière allemande, une juste réputation. De même, la maison Irmler a survécu à la mort de son fondateur Johann, Christian, Cottlieb (1790-1857) et connu la faveur de compositeurs et de virtuoses comme Mendelssohn, Hans de Bulow, Sophie Menter. Schiedmeyer (1711-1781) est l'ancêtre d'une famille qui figure au premier plan dans les annales de la facture germanique, particulièrement avec Johann Lorenz (1786-1860).

Si le développement de la facture en Allemagne ne permet pas de citer tous les noms qui mériteraient une mention plus qu'honorable, il en est deux qui le dominent.

D'abord celui de Bluthner (Ferdinand), né à Falkenhayn le 11 mars 1824, mort à Leipzig le 11 avril 1910, auquel l'industrie du piano est redevable non seulement du développement de sa production mais encore du résultat de ses expériences dans le domaine de l'acoustique et du système de « l'Aliquot » qui consiste à tendre, au-dessus des cordes normales, une seconde série accordée à l'octave supérieure et résonnant sympathiquement pour ajouter à la qualité chantante de la sonorité. Les pianos de Blüthner ne sont pas moins répandus que ceux de Bechstein (W. K.), né à Gotha le 1er juin 1826, mort à Berlin le 6 mars 1900, qui, après avoir travaillé dans plusieurs ateliers alle-

mands ou français, entre autres chez Pape et chez Kriegelstein, s'établit, en 1856, à Berlin et ne tarda pas à prendre parmi ses concurrents une des premières places.

La plus ancienne et la plus importante manufacture en Angleterre compte près de deux siècles d'existence. Elle a été fondée par Burckhardt Tschudi, ou Shudi, né à Schwanden (Suisse) le 3 mai 1702, et mort le 19 août 1773. Il s'associait, en 1770, avec l'Ecossais John Broadwood qui était devenu son gendre et qui, après une collaboration de quelques années avec son beau-frère Burkat Shudi, assumait seul, à partir de 1783, la responsabilité de la maison. Ses pianos sont construits d'après le système de la mécanique anglaise. Et il est arrivé à Chopin de faire des infidélités en leur faveur à ceux de Pleyel qui lui étaient familiers.

Combien, parmi les pèlerins qui s'efforcent de gravir les échelons du *Gradus ad Parnassum*, savent que Muzio Clementi, qui fut un des plus grands pianistes de son temps et dont l'enseignement n'est point révolu, a apporté, en s'associant en 1798 avec Collard et en s'intéressant à la facture, la plus efficace influence sur celle-ci par ses suggestions touchant les recherches relatives au progrès de la sonorité et de la mécanique ? A côté de Broadwood, la marque Brinsmead, du nom de son fondateur John Brinsmead (1814-1908), contribue à maintenir la réputation de la facture anglaise, représentée d'autre part avec honneur par diverses maisons dont la marque Chappen & Cº fondée en 1812 est la plus connue.

Nous n'avons pas oublié que si les noms de Cristofori et de Schröter ont quelque peu éclipsé le sien, Marius avait eu, en même temps qu'eux, l'idée du « clavecin à marteaux » et que notre pays

se trouve ainsi associé aux origines du piano, comme il l'a été, comme il le demeure à son développement dans le monde entier.

De l'industrie du piano en France, c'est Sébastien Erard qui a été le promoteur. Né à Strasbourg le 5 avril 1752, mort à Paris le 5 août 1831, il travaillait dans l'atelier d'ébénisterie de son père et vint à Paris en 1768, peu de temps après la mort de ce dernier. Il entrait chez un facteur de harpsicordes et ne tardait pas à s'y distinguer au point de surpasser son maître. La construction d'un clavecin mécanique avait attiré sur lui l'attention de la duchesse de Villeroy et c'est chez elle qu'il commença d'entreprendre la fabrication des pianos. En butte à l'hostilité des luthiers que sa concurrence inquiétait et qui l'avaient dénoncé comme étranger à leur corporation, il obtint du roi Louis XVI un privilège spécial. La Révolution l'amena à passer en Angleterre où sa personnalité ne tarda pas à s'imposer et où il établit une succursale qui est demeurée ouverte jusqu'en 1890. Il s'y initia, non sans profit, aux procédés de la facture anglaise et y séjourna à différentes reprises avant de revenir définitivement en France en 1815. Il se signala entre temps par diverses inventions : piano-orgue à deux claviers, piano transpositeur, piano à sons continus, substitution dans le registre grave des cordes filées aux cordes de cuivre, pianos des types les plus variés. Il avait imaginé, en 1790, un système d'échappement encore imparfait par quoi il préludait à la découverte du double échappement qui a résolu un problème capital. C'est son neveu Pierre Erard qui prenait à sa mort sa succession et persévérait dans la même voie en perfectionnant le double échappement et les sommiers et en adaptant au piano à queue un clavier de pédales. La

direction est passée en 1855 à la mort de Pierre Erard entre les mains de sa veuve puis de son neveu, le comte de Franqueville, qui l'a partagée avec M. Blondel, décédé lui-même en 1935.

La marque Erard a porté au plus haut point le prestige et la prospérité de la facture française, surtout en ce qui concerne les pianos à queue. Le piano Erard demeurait l'instrument attitré de Liszt qui était non seulement le familier et l'hôte mais à certains égards le conseiller de la maison où il aimait de travailler pendant ses séjours à Paris. Et la présence sur l'estrade de la rue du Mail des maîtres du clavier tels que Paderewski, Busoni, Sauer, Planté, Harold Bauer, Berthe Marx-Goldschmitt et beaucoup d'autres, sans compter Edouard Risler et Ricardo Viñès, est infiniment plus éloquente qu'une apologie.

Ce n'est pas une moindre renommée que nous a valu le développement de la maison Pleyel et l'émulation qui a inspiré ces deux marques. Les pianos Erard et Pleyel se sont, d'ailleurs, partagé d'autant plus aisément la faveur des publics français et étrangers que pendant une certaine période, tout au moins la maison Pleyel s'est plus spécialement consacrée à la fabrication des pianos droits.

Fils d'un instituteur de Ruppersthal marié trois fois et père de trente-huit enfants, dont il était le vingt-quatrième, Ignace Pleyel est né le 1er juin 1757 et mort à Paris le 14 novembre 1831. Elève de Haydn, il avait manifesté les dispositions les plus précoces et il a reporté, en fait, sur la musique, en l'enrichissant d'innombrables compositions, les vertus prolifiques de son père. Après une carrière mouvementée — il avait failli être victime de la Terreur — et de nombreux voyages en Europe, en Angleterre surtout, il fondait, en 1807, la maison

qui porte encore son nom. Il y associait, en 1821, son fils Camille qui était lui-même un musicien remarquable et, trois ans plus tard, Kalkbrenner. Henri Pape lui avait, à l'origine, prêté son concours. Et l'on s'est plu à penser que ce départ en musique avait été pour les destinées de leur association d'un heureux augure. Camille Pleyel et Kalkbrenner s'étaient, au cours de leur séjour à Londres, inspirés des méthodes de la facture anglaise et de cette mécanique souple et docile qui répondait particulièrement au jeu de Chopin. En dehors de cet illustre patronage, les pianos Pleyel peuvent se réclamer de ceux de Mme Camille Pleyel elle-même, Camille Mocke, le gracieux Ariel de Berlioz, virtuose accomplie admirée de ses émules, de Kalkbrenner, de Hiller, de Hummel, de Moscheles, de Rubinstein, de Stamaty, Mathias, Fissot, Ritter ou Schulhof. Et c'est à la salle Pleyel que Saint-Saëns se fit, à l'âge de dix ans, entendre pour la première fois.

A la mort de Camille Pleyel, le 4 mai 1855, la direction de la maison est échue à Auguste Wolff, professeur de piano au Conservatoire, puis à son gendre Gustave Lyon, ancien élève de l'Ecole Polytechnique dont l'activité s'est manifestée non seulement par ses travaux touchant l'acoustique mais encore par l'adoption du châssis métallique, la construction du piano conçu par Emmanuel Moor auquel nous avons fait allusion et celle du piano double destiné à la musique pour deux pianos et qui assure l'homogénéité du son par la réunion, dans la même caisse et sur la même table d'harmonie, de deux jeux de cordes triangulaires dont la juxtaposition forme un parallélogramme. Nous savons que la marque Pleyel s'est adonnée récemment comme la marque Gaveau, à la fabrication d'un

modèle réduit qui a assuré depuis quelques années à sa production, une large extension.

Centenaire en 1947, la maison Gaveau a suivi brillamment la trace de ses aînées sous l'impulsion première de Joseph-Gabriel Gaveau, né en 1824, auquel on doit un nouveau type de mécanique, ainsi que des recherches aux fins d'obtenir l'amplification du son. Ses fils se sont partagé la tâche, notamment Gabriel Gaveau dont la marque s'est naguères éteinte avec lui, et Etienne Gaveau, décédé le 26 mai 1943, dont l'activité a apporté à la maison de la rue de La Boétie et dans la salle de concerts qui lui est adjointe, une clientèle d'élite. L'attention d'Etienne Gaveau, auquel ses fils ont succédé, s'est attachée à la construction de pianos à queue de petit modèle qui répondent à toutes les exigences. Problème auquel, une solution avait été donnée par Kriegelstein dont le nom est étroitement lié au destin de la facture française (1).

Kriegelstein (Jean-Georges), né à Riquewihr en 1801, après avoir débuté à Paris, chez Pape, en 1826, s'établissait en 1831 à son compte et dotait la fabrication tant du piano droit que du piano à queue de perfectionnements qui lui valurent des récompenses officielles et qui avaient trait aux échappements simple et double, à la disposition des cordes et à la dimension du clavier portée à celle de sept octaves un quart que réclame la musique moderne. La maison Kriegelstein n'a cessé de persévérer dans cet esprit d'invention qui la caractérise depuis son origine et qui était celui de Pape auquel on ne peut guère reprocher qu'un certain défaut de méthode et de suite dans les idées qui ne lui a

(1) Le piano droit de petit modèle dit « menuet » construit par la maison Gaveau mesure 1 m 36 de largeur sur 0 m 93 de hauteur.

pas permis de tirer le meilleur parti d'une imagination aussi fertile qu'ingénieuse.

Pape, né à Sarstedt (Hanovre) le 1er juillet 1789, mort à Asnières le 2 février 1875, était arrivé à Paris vers 1810. Après un séjour de deux ans en Angleterre, il entrait chez Pleyel, qu'il quittait en 1815 pour travailler à son compte personnel. Sa carrière est jalonnée par une série d'expériences plus souvent ébauchées que poursuivies — Pape s'est fait délivrer plus de cent trente brevets — qui s'égaraient parfois, par exemple, dans la construction des types de piano les plus étranges. Il a remis en vigueur le système du marteau frappant d'en haut, déjà employé par Marius et Streicher. Il introduisait, pour le recouvrir, l'emploi du feutre, qui est devenu de règle et préconisait la disposition des cordes croisées qui ont supplanté les cordes obliques. Il a construit, d'autre part, un piano droit d'une hauteur de 1 mètre et paraît être l'ancêtre des modèles récemment mis en vente par Gaveau et Pleyel dont nous avons fait mention.

Henri Herz, né à Vienne le 6 janvier 1803, mort à Paris le 5 janvier 1888, fut, avant tout, un pianiste hors ligne, professeur au Conservatoire de Paris. Ses instruments ont été très recherchés dans le monde entier et ont participé au succès de ses campagnes de concerts en Amérique principalement. Ils ont pu rivaliser avec ceux d'Erard et de Pleyel lorsqu'à la suite des déboires qu'il avait éprouvés du fait de son association avec Klepfar, Herz demeura seul à la tête de ses affaires. A l'actif de la fabrication française, il faut joindre les noms de Boisselot, Bord, Burgasser, Debain et Rodolphe, Elcké, Focké, Klein, Mangeot, Martin, Leguérinais, Montal, Mustel, Mussard, Roller et Blanchet, Ruch, Schwander et son collaborateur Herrburger qui ont

fait de leur maison une des premières du monde par la qualité supérieure de la mécanique, Soufflot, Schindler à qui l'on doit la construction d'un type des plus ingénieux de piano portatif, de clavier sonore, qui peut trouver place dans une automobile ; avec le regret que la nécessité de limiter une telle énumération nous contraigne à pécher par omission envers de trop nombreux artisans dans ce domaine de notre fortune.

La facture, en Russie, a été essentiellement représentée par Schröder, né à Stralsund en 1785, et qui s'est établi à Saint-Pétersbourg en 1818. C'est surtout à son fils Karl Michael, né à Saint-Petersbourg en 1828, mort à Francfort-sur-le-Mein, en 1889 et formé à l'école d'Erard et de Herz, que la maison doit un développement dont ses fils et ses petits-fils ont assuré la continuité. La marque Schröder exerce actuellement sa tutelle sur les pianos Becker dont l'origine remonte à Jacob Becker, né à Neustadt-an-der-Hardt, qui a mis en circulation des instruments de premier ordre.

C'est à Barcelone que la facture s'est, dans la péninsule ibérique, montrée le plus active, avec Pindo de Pedro Estela, Hermanos Guarra et Louis Isabel, et Chassaigne frères ; à Madrid avec Montana. On trouve en Hollande Allganer et Zoon, Cuijpers Rijken et de Lange ; en Belgique François Berden, B. Van Hyfte, Emile Vits, Gevaert et Gunther, et dans les pays scandinaves au premier rang la marque Hals, d'Oslo, qui s'est, elle aussi, répandue en dehors de sa terre natale.

L'industrie du piano n'a pas attendu que l'inspiration des musiciens du Nippon vînt chercher sur notre continent un élément de régénération, comme elle l'a fait au cours de ces dernières années, ainsi qu'en témoignent des tentatives dont nos sociétés

symphoniques nous avaient donné connaissance. Dès 1867, un piano carré japonais figurait à notre Exposition universelle et, en 1889, une fabrique d'instruments européens a vu le jour, qui a pris une importance croissante. On peut souhaiter que la musique autochtone sauvegarde son autonomie, le métissage de ces deux extrêmes, oriental et occidental, risquant d'aboutir à un organisme fâcheusement hybride en l'espèce.

Le développement industriel et commercial en Amérique est à la mesure des entreprises et de l'activité propres à sa civilisation. Peut-être serait-il malaisé de lui faire, sans excéder les bornes de cette étude, la part « proportionnelle » à laquelle il aurait droit de prétendre. Les débouchés illimités qui lui sont ouverts en ont, d'ailleurs, singulièrement favorisé l'expansion en l'incitant à adopter, pour satisfaire aux besoins de son innombrable clientèle, des procédés de fabrication qui rompent avec les traditions du vieux continent sans sacrifier à la quantité une qualité qui assure à quelques-unes de ses marques une supériorité incontestée.

Deux noms, familiers d'ailleurs à nos oreilles se détachent du palmarès transatlantique, ceux de Chickering et de Steinway. Formé dans les ateliers de Benjamin Crehorne à qui l'on attribue la construction du premier piano en Amérique, Johann Chickering (1798-1853) après avoir débuté dans l'ébénisterie s'associait d'abord avec James Stewart et fondait, au départ de ce dernier pour l'Europe, ses établissements en 1823. Ceux-ci ont prospéré rapidement avec le concours d'un associé de Babcock, Mackay qui permit à Chickering de porter, en dehors de toute préoccupation commerciale, son attention sur les progrès de la fabrication dans les moindres détails. L'Exposition de Londres de 1851

le mit en lumière. Les améliorations qu'il a apportées dans la construction du châssis métallique ont marqué dans l'évolution de la facture une étape décisive.

Au premier plan se place la marque Steinway qui est venue, jusque sur leur propre terrain, imposer une redoutable concurrence aux grandes marques européennes. Steinweg (Henri-Engelhardt), né à Wolfshagen au mois de février 1797, mort à New-York le 7 février 1871, est l'ancêtre d'une dynastie où l'hérédité a gardé le meilleur de ses vertus. Dès l'âge de quinze ans et bien que n'ayant reçu aucune éducation musicale, il fabrique une cithare, entre chez un facteur d'orgues, devient organiste et ne tarde pas à entreprendre la fabrication d'instruments de musique. Le succès répond bientôt à ses tentatives avec un grand piano et deux pianos carrés qui lui valent une médaille d'or à l'Exposition de Brunswick en 1839. En 1850 il laisse son fils Théodore à la tête de sa maison de Brunswick et émigre avec les quatre autres à New-York où après avoir travaillé dans diverses fabriques il fonde, en 1853, sous le nom américanisé de Steinway, la raison sociale Steinway & Sons qui ne va cesser de prospérer. Il remporte un premier prix à l'Exposition universelle de Londres en 1855 pour un piano à cordes croisées. A partir de 1865 son fils aîné Karl Friedrich Theodor, qui était demeuré jusqu'alors à Brunswick, donne à la marque Steinway un nouvel essor. En dehors de la fabrique gigantesque de New-York où les établissements Steinway forment une véritable ville, il a fondé des succursales à Londres et à Hambourg. Karl Theodor qui se partageait entre New-York et Brunswick où il avait rassemblé une collection rare d'instruments anciens et modernes, est décédé le 26 mars 1889.

A la mort de ses frères la maison est demeurée le patrimoine des petits-fils d'Heinrich Engelhardt.

C'est l'honneur de la facture française que de partager — car le « Steinway » qui avait suivi Liszt sur la fin de ses jours dans sa retraite n'avait pas supplanté son Erard — avec les chefs-d'œuvre des marques européennes ou transatlantiques, leur faveur.

La fabrication américaine est issue non seulement du développement de l'école de Boston fondée par Babcock et Crehorne et de ses ressources indigènes mais aussi de l'apport de l'émigration provenant principalement des provinces germaniques. Parmi les facteurs — ils sont une légion — les plus connus, il convient de citer Stodart et James Gray de New-York, Baldwin, rival de Steinway, Tremaine qui a été le grand diffuseur du « Pianola et de l'Aeolian », Bush, Lindeman de Vienne, Johann Heinrich Schumacher qui s'est naturalisé en John Henry Schomacker, Knabe, installé à Baltimore, et qui a conquis dans l'industrie du piano une des premières places, Fischer de Vienne, Haine originaire de Londres, Mason & Hamlin C°, et surtout Mathusek, de Mannheim qui s'est montré, comme Pape, d'une remarquable fertilité d'invention, Alfred Dolge, Kimball et d'une manière générale tous les établissements qui ont dans les provinces de l'Ouest donné à l'industrie et au commerce du piano une extension dont les statistiques comparées sont le témoignage le plus pertinent. Elles révèlent, et on peut le regretter, que l'Europe a perdu, en cette matière, sa suprématie, la France notamment dont un certain esprit « conservateur » a ralenti l'effort. En Italie, la fabrication s'est concentrée à Turin. En Allemagne, l'existence de nombreuses écoles et Conservatoires a assuré au piano des débouchés d'autant plus larges que le

rajeunissement des procédés industriels et des méthodes commerciales, à l'exemple de l'Amérique, n'a rencontré qu'une résistance éphémère. La machine qui se substitue un peu partout au travail manuel a pénétré dans la facture avec les fabrications en série soit dans des usines spécialisées, soit sous forme de services annexes au sein des grandes firmes pour tout ce qui touche aux organes constitutifs de l'instrument, caisses, marteaux, cordes, feutres, etc. Les chiffres relevés par les statistiques sont à cet égard des plus instructifs.

Si l'industrie du piano a été, dès le début, florissante en Allemagne, en Saxe notamment grâce à Silbermann qui en a été l'initiateur, à Stein, à Streicher, à Blüthner, ce n'est qu'après 1870 que profitant de la renaissance industrielle de l'Empire, alors qu'en 1850 la France, en 1860, l'Angleterre la distançaient encore de loin, elle a marché à l'avant-garde. En 1914, on pouvait évaluer pour les quatre pays la fabrication à : France, vingt-deux mille, Angleterre, soixante-dix mille, Allemagne, cent vingt mille, Amérique, trois cent soixante mille. Aux approches de 1939 les statistiques accusaient une crise qui avait en France par exemple, sensiblement réduit le nombre précité.

L'Angleterre a été un des premiers pays qui aient adopté des machines pour la construction de la caisse et la préparation des feutres. L'Allemagne, en Westphalie surtout, y a trouvé un des principaux éléments de sa supériorité. Avec la fabrication en séries par grandes quantités du piano « commercial » d'un seul modèle et d'un même style, par la force d'expansion qu'elle trouve dans les combinaisons et les ressources illimitées des trusts, l'Amérique a donné sur tout son territoire à l'industrie du piano un développement considérable et à tous égards salutaire,

Chapitre III

LE JEU DU PIANO ET SON ÉVOLUTION CHEZ LES GRANDS INTERPRÈTES

Il est fréquent, dit-on, qu'au début de leur apprentissage et au fur et à mesure qu'ils sont mieux informés de nos misères, les étudiants en médecine se croient atteints de toutes les maladies. Pareillement, je ne sais trop s'il sied de conseiller aux aspirants virtuoses la lecture prématurée et à dose massive, des ouvrages publiés depuis un siècle dans toutes les langues, touchant la technique du clavier. En présence d'assertions multiples, aussi autorisées parfois que divergentes, en raison de l'incertitude de ce clair-obscur où demeurent, faute d'une démonstration tangible — car c'est vraiment ici qu'il faut « toucher » pour croire — des théories dont les fondements inclinent de plus en plus à s'appuyer sur les données de la science, il est à craindre qu'un débutant excessivement timoré n'ose plus, après une telle ingestion, effleurer le clavier sans redouter de contracter pour toujours des habitudes vicieuses.

Aussi bien la doctrine s'était-elle déjà exprimée chez nos devanciers dans certaines formules. L'historiographe de J.-S. Bach, Forkel, nous a laissé des indications précises à cet égard touchant le grand cantor. Et Rameau ne dédaigne pas d'abandonner les sommets de la mathématique pour descendre jusqu'aux détails de l'exécution,

De ces conseils, des plus judicieux sans doute, nous ne pouvons guère tirer une application rigoureuse puisque si le piano n'a pas consommé, comme on l'a écrit trop péremptoirement, la ruine totale de tous les procédés mis en œuvre par le clavecin, il a transformé les gestes et les méthodes comme il a bouleversé la facture en faisant appel à des éléments et à des ressources inutilisés par les maîtres d'autrefois.

Inexpressif, jusqu'alors, comme l'orgue sinon à l'aide de moyens artificiels, le clavier répond désormais à l'impulsion des doigts et aux nuances les plus délicates. Et le toucher, non plus seulement le toucher de légèreté, qui reste évidemment une des ressources du jeu pianistique, en va devenir l'art essentiel.

Comme toutes les innovations imparfaites à leur début, le piano a rencontré des détracteurs. « Le piano-forte, écrivait Voltaire à Mme du Deffand, n'est qu'un instrument de chaudronnier en comparaison du noble et majestueux clavecin. » Il s'est heurté aussi à ces résistances même parmi ceux qui l'ont plus tard illustré et en ont été les initiateurs comme Ph.-Em. Bach, Mozart, Clementi, Steibelt ou Dussek. C'est avec et grâce à eux cependant qu'un style « du piano » commence à se créer. Ph.-Em. Bach fait, le premier peut-être, véritablement chanter le clavier. Les ornements qui étaient, le plus souvent, un subterfuge pour obtenir une prolongation du son, vont se raréfier de plus en plus. Et l'avenir du piano se lit dans les lignes de la *Fantaisie* de Mozart ou mieux encore entre celles des *Sonates* de Beethoven. La transition n'est pas moins intéressante à étudier chez Clementi. C'est, ne l'oublions pas, sous la tutelle de Czerny qu'une certaine école moderne tient, peut-être à tort, pour négligeable,

que Liszt s'est formé. Le doigté lui-même s'émancipe avec l'emploi du pouce relégué jusqu'à Sébastien Bach dans une injurieuse inaction et qui va devenir un des artisans les plus précieux de l'expression mélodique en même temps qu'un auxiliaire de la virtuosité. Des Czerny, des Clementi, des Cramer la tradition s'est maintenue, bon gré mal gré, dans l'enseignement de même que l'étude du *Clavecin bien tempéré* de J.-S. Bach reste, à tous égards, la base d'une éducation pianistique et musicale. Mais si, même à cette heure, les grammairiens continuent à disputer avec une véhémence consolante en ce qu'elle atteste l'importance que gardent les conflits spirituels, il semble que le présent et le passé puissent à la faveur d'une adaptation se réconcilier dans cet accord parfait où bien loin de s'exclure les ressources les plus diverses de la technique sont appelées à se compléter et à concourir à l'acquisition de la maîtrise.

Aussi bien l'épithète d'« école de la raideur» dont on a flétri parfois un enseignement suranné, se réfère beaucoup plus à une interprétation erronée et à une application maladroite de la méthode classique qu'à cette méthode même. Et ni l'*Art de délier les doigts*, en dépit de ce que ce titre peut offrir de suspect aux théoriciens contemporains, ni *Les exercices de la vélocité*, ni ce monument qui s'appelle le *Gradus ad Parnassum* n'ont jamais préconisé certains errements contre lesquels les modernes principes réagissent avec autant d'énergie que de raison.

Doigts, position de la main, usage de l'avant-bras ou du poignet, formules d'exercices même, les maîtres de la période classique ne sont pas toujours unanimes. L'école de Vienne représentée notamment par Hummel, Moscheles ou Czerny et dont le jeu

« superficiel » tend avant tout à l'égalité, à la rapidité, à l'éclat, tranche sur celle de Clementi, l'école chantante et du style lié. C'est à Clementi qu'on doit ce procédé de travail qui a mis plusieurs générations d'élèves au supplice et qui consistait à garder en équilibre sur le dos de la main une pièce de monnaie pendant toute la durée de l'exécution à laquelle les doigts seuls devaient participer. Substitution, symétrie des doigtés, usage du poignet ou de l'avant-bras, emploi du pouce sur les touches noires, position de la main, horizontale selon les uns, légèrement inclinée selon les autres, pratique des tenues sous leurs diverses formes, ce sont là des problèmes qui sont demeurés pour la plupart actuels et qui ne recevaient pas, déjà, des solutions identiques. Style, technique et facture sont, d'ailleurs, inséparables dans leur évolution. Et tant que les chefs-d'œuvre d'autrefois survivront, peut-on dire éternellement ? leur traduction appellera naturellement le secours de la technique qui leur convenait. Bien plus, et n'en déplaise à ce directeur du Conservatoire qui déclarait naguère le clavecin « un instrument périmé », il semble que la musique ancienne réclame parfois les instruments « du temps ». J'ai gardé le souvenir de la sonorité anachronique que, malgré le tact d'un Guilmant, et pour l'exécution d'une *Cantate* de J.-S. Bach, rendait un piano de nos meilleurs facteurs aux côtés des violes mordantes et de leurs cordes sympathiques. Le clavecin connaît depuis quelques années une fortune nouvelle. Il importe qu'il retrouve sa place dans l'enseignement, officiel ou libre, de la musique.

De cette substitution progressive du piano au clavecin, les musiciens du temps ont été non seulement les témoins mais les artisans et parmi eux les plus illustres comme Ph.-Em. Bach (1714-1788),

Haydn (1732-1809) ou Mozart (1756-1791). Par le caractère expressif de son jeu, Ph.-Em. Bach peut être considéré comme un des initiateurs de la technique moderne du piano, qui lui doit entre autres plusieurs Sonates.

De Haydn le clavecin et le piano se partagent, par l'effet du temps, la production. Aux vingt Concertos et *Divertissements*, rarement entendus, répondent ces Sonates pour piano dont il serait désirable qu'elles connussent la vogue des Sonates de Mozart ou de Beethoven et ces *Variations* où Beethoven apparaît dans une sorte de pressentiment.

Si l'on se permet, avec les vingt-cinq Concertos de Mozart d'opter entre le clavecin et le piano, ce dernier se voit réserver en toute propriété des Sonates dont le commentaire serait superflu, des Variations, une *Sonate* et une fugue pour deux pianos familière aux adeptes du clavier. De quelques années ses aînés, Albrechtsberger (1736-1809), Dussek (1736-1799), Clementi, né à Rome en 1746, ou 1752, mort à Londres en 1832, Hullmandel (1751-1823) ont leur part plus ou moins large dans cette conquête. Le premier qui fut le maître, et excellent, de Beethoven, a laissé des fugues et des pièces de musique de chambre pour piano.

Le nom de Dussek est sans doute moins étranger même à des oreilles d'amateur. Pianiste et organiste, il a reçu les conseils de Ph.-Em. Bach et parcourut l'Europe pour achever sa carrière à Paris, où il entra en 1807 au service du prince de Talleyrand. Par la profondeur, l'éclat, en même temps que le charme expressif, de son jeu, Dussek a été véritablement un précurseur.

Dans l'histoire de la technique et de la composition pour le piano, Clementi occupe un rang hors pair. Claveciniste, tout d'abord et des plus goûtés,

il ne tarda pas à adapter au piano non seulement les ressources d'une impeccable virtuosité, mais encore les formes et le vocabulaire de son langage musical. Il est un des premiers, sinon le premier, dont les compositions portent la marque d'une différence très nette entre le style du clavecin et celui du piano-forte. Elevé dans la tradition de Bach et des maîtres de l'orgue, il apporte au clavier cette recherche du jeu lié, tempéré, de cette clarté, de ce naturel qui se retrouvent dans ses œuvres que Beethoven tenait en la plus haute estime. Ses cent et quelques *Sonates* entre autres et le *Gradus ad Parnassum* où, comme on l'a dit, il semble qu'il ait prévu tout ce que peut offrir la pratique journalière du clavier, n'ont pas cessé d'être, durant les années d'apprentissage, d'obligation. Elève de Ph.-Em. Bach, Hullmandel, lui aussi écrivait encore ses œuvres *ad libitum* pour le clavecin ou pour le piano où il a, d'ailleurs, excellé, et qui va prendre avec une génération toute proche, une place désormais prépondérante. De Kalkbrenner (1788-1849) en tant que virtuose tout au moins, le prestige s'est imposé avec assez d'évidence pour que Chopin, lors de ses débuts à Paris, ait cru devoir solliciter ses conseils sans persévérer toutefois dans cette résolution héroïque. Cette technique strictement digitale ne convenait guère à l'interprétation de la musique de Chopin et pas plus que le guide-mains ou « chiroplaste » dont il s'était fait le propagateur, ne répond aux doctrines de l'école moderne. Il a contribué cependant à développer le jeu du poignet et les facultés de la main gauche en quoi il a été, par Czerny en première ligne, et de nos jours imité.

De Steibelt (1765-1823) qui ne connut, à Paris notamment, pas moins de succès comme pianiste

que comme compositeur, l'*Orage* n'a pas encore disparu de nos pupitres. Steibelt a été au clavier l'un des initiateurs du style pittoresque, secondé en ceci par la construction éphémère d'un piano muni de pédales spéciales dont l'une entre autres faisait vibrer un tambourin. L'orgue a connu aussi ces fantaisies qui n'avaient avec la musique qu'un rapport lointain. L'orgue du jazz les a héritées.

A côté de Clementi qui fut son maître et dont il a perpétué la tradition, Cramer (1771-1858) a illustré tout ensemble et la virtuosité et la pédagogie qui fait toujours appel aux cinq recueils de ses *Études*. Celles-ci se détachent d'un œuvre innombrable et n'ont pas une moindre vertu, dans le même esprit, que le *Gradus ad Parnassum*. Disciple de Mozart et, pendant deux ans, de Haydn, de Salieri, d'Albrechtsberger et, d'autre part, professeur de Hiller, Henselt, Thalberg et de Czerny, qui fut lui-même le maître de Liszt, Hummel est essentiellement un trait d'union. L'*Ecole de piano* qui parut en 1824 et où il préconise un système rationnel de doigtés, surtout en ce qui concerne le principe de la symétrie adaptée aux besoins du style contemporain, ouvre une perspective sur l'avenir.

Parmi les élèves de Clementi les plus dociles à ses directions, Field (1782-1837), dont le nom n'évoque plus guère actuellement que ses *Nocturnes*, mérite une mention particulière, non seulement pour la qualité de son jeu dont la poésie était irrésistible, mais aussi par ce style expressif qui laisse pressentir Chopin et a manifestement exercé sur lui une influence profonde.

Est-il besoin d'ajouter un commentaire au nom de Czerny (1791-1857), qui, si l'on songe qu'il fut l'élève de Clementi et de Beethoven et le maître d'abord de Liszt puis, par son enseignement vivant

ou posthume, de la plupart des pianistes du siècle dernier, principalement en Allemagne, apparaît, non moins que Clementi et par définition, comme l'agent de liaison, si l'on peut dire, entre les écoles ancienne et moderne. Par la multiplicité, la diversité de leurs formules, la subtilité de leurs combinaisons, le tact avec lequel les progressions en sont ménagées, les œuvres didactiques de Czerny gardent une indiscutable valeur. Elles ne doivent pas d'ailleurs, dans une production qui atteint l'opus 1000, faire oublier les *Préludes*, les *Fugues* ni surtout des *Etudes* dont nos Conservatoires ont maintenu la pratique et qui assurent peut-être une protection contre un autre danger, non méconnu en vérité par les tenants des doctrines nouvelles, et dont l'expérience a démontré qu'il n'est point imaginaire.

A côté de Czerny, Bertini (Henri-Jérôme) (1798-1876), virtuose, compositeur et professeur, par la valeur proprement musicale en même temps que par le haut intérêt pédagogique de ses œuvres notamment, à cet égard, de ses *Etudes* et de sa *Méthode complète et progressive du piano*, a droit à la mention la plus honorable dans une sélection même restreinte comme celle-ci.

Moschéles (Ignaz), né à Prague en 1794, mort à Leipzig en 1870, a été un des pianistes les plus répandus de son temps. Collaborateur de Mendelssohn à Leipzig, il a laissé un œuvre important, et non dénué de personnalité, pour le piano, morceaux de virtuosité, sept Concertos, des recueils d'Etudes, dont les *Etudes caractéristiques*. Henri Herz, né à Vienne en 1803, mort à Paris en 1888, qui fut son élève, se rattache nettement par ses compositions et par son talent qui lui valut en Amérique d'éclatants succès, à sa tradition et à celle de Hummel.

Elève de Hummel, Henselt, né en Bavière le 12 mai 1814, mort en Silésie le 10 octobre 1889, s'est affranchi peu à peu de son influence pour se créer un style original et se rapprocher de la manière de Liszt et aussi de Chopin dont il a été un des meilleurs interprètes. Il y a lieu de signaler, au point de vue de la pure technique, l'importance qu'il attachait à l'extension de la main à laquelle il consacrait chaque jour une série d'exercices appropriés de tenues sans le secours de la pédale. Il a publié notamment deux cahiers de douze *Etudes* remarquables par leur inspiration et leur valeur éducative.

C'est, également, sous la direction de Hummel que Sigismond Thalberg, né à Genève en 1812, mort à Naples en 1871, s'est formé encore qu'il se réclamât avant tout des leçons qu'il reçut du premier basson de l'Opéra de Vienne, Mittag. Si, par l'élégance, le charme pénétrant, la perfection, la maîtrise de soi qui caractérisaient son jeu, Thalberg s'est acquis, partout où il s'est fait entendre, une célébrité qui garde encore pour la postérité son prestige, par certaines de ses qualités, qu'il a possédées à un degré exceptionnel, on peut le rattacher encore à la lignée des classiques. Toutefois, par la nouveauté des procédés qu'il a introduits dans l'écriture et l'exécution, il a contribué lui aussi au progrès de la facture dans le sens où le requérait l'évolution de la pensée musicale. On lui doit notamment cette disposition qui consiste à détacher, dans le medium du clavier, une mélodie qui chante parmi la vibration profonde des basses, le scintillement des arpèges et des traits dont elle s'enveloppe sans que sa limpidité en soit altérée. Procédé dont ses contemporains ont usé et abusé mais qui a enrichi le vocabulaire du piano et lui est demeuré définitivement

acquis. Les *Romances sans paroles* de Mendelssohn, le *Rêve d'amour* de Liszt entre autres, le *Prélude Choral et fugue* de C. Franck, et « tutti quanti », en offrent de nombreux exemples. La rivalité qui ne cessa de mettre aux prises Liszt et Thalberg pourrait, à défaut de tout autre panégyrique, apparaître comme une sorte de consécration. Rivalité courtoise chez Thalberg, non exempte d'âpreté chez Liszt encore qu'on veuille en écarter tout soupçon de jalousie. Il est de fait quand on parcourt la correspondance qu'il échangea entre 1836 et 1866 avec la comtesse d'Agoult, que le nom de Thalberg est devenu pour lui véritablement une obsession. « Compositions médiocres d'un homme qui n'a rien dans le ventre ni dans la tête, écrit-il... Laissons le temps venir ; ces vagues d'enthousiasme s'apaiseront. Et M. Sigismond prendra place à côté de M. M. Kalkbrenner et Herz. » « Chopin, ajoute-t-il, ne peut admettre qu'on établisse la moindre comparaison entre nous deux », cependant que Thalberg ne cesse d'apporter en faveur de Liszt les témoignages les plus flatteurs. De ces citations — il y en a de pires — on composerait un recueil. Chacun des succès de Thalberg appelle au clavier une riposte de Liszt qui finit par s'irriter et affirme « qu'il faudra bien que la partie finisse un beau soir ». Le génie connaît, par essence, des antipathies et une intolérance — telle l'hostilité de Saint-Saëns contre César Franck — étrangères à l'impersonnalité. En dehors du piano, Thalberg ne pouvait être mis en parallèle avec Liszt et la conscience que l'auteur de *Faust*, de la *Messe de Gran* et des *Poèmes symphoniques* en avait, devait s'offenser de ce rapprochement. D'autre part, s'accusent déjà nettement les divergences qui séparent les représentants de la tradition classique dont nous venons d'évoquer

les plus notoires et, avec quelques réserves même parmi eux, les prophètes du romantisme comme Liszt ou Rubinstein qui ont véritablement transformé la technique du clavier et auprès desquels la virtuosité de notre temps va chercher son inspiration et ses méthodes.

En vérité, la chronologie eût exigé que Beethoven occupât ici une autre place mais le Beethoven non seulement des dernières Sonates mais de la *Sonate en* la *majeur* avec son *Largo en* ré *majeur*, du *Concerto en* ut et de son *Adagio*, de la *Sonate en* ut *dièze mineur* avec la masse sonore et les éboulis de ses accords arpégés et ce trait précurseur que reproduit, note pour note, celui de l'*Impromptu posthume*, dans le même ton, de Chopin, le Beethoven de la *Sonate en* fa *mineur* dite « Appassionata », des *Sonates 106, 110 et 111*, apparaît à l'avant-garde de la technique nouvelle du piano où il s'est montré d'ailleurs un exécutant hors ligne.

Encore qu'il se rattache à la tradition classique, celle de Clementi principalement, Weber (Charles-Marie de), né à Eutin en 1786, mort à Londres en 1826, a, lui aussi, émancipé l'écriture et la technique du piano. Virtuose et des plus habiles, son style est solidaire de ses aptitudes physiques, en particulier de ces « damnés doigts de pianiste » comme il les appelle dont l'extension lui permettait de plaquer des intervalles de douzième, de multiplier les sauts à grande distance, les glissandi d'octaves, les gammes rapides en doubles notes. Et l'esprit de ses *Variations*, comme ses *Sonates* surtout la grande *Sonate en* la *bémol*, le *Concertstück*, la célèbre *Invitation à la Valse*, des pièces détachées comme le *Momento Capricciose* avec l'insistance de ses accords en staccato, est tout imprégné de romantisme. Quant à Mendelssohn, né à Hambourg

en 1809, mort à Leipzig en 1847, qui s'était fait entendre en public dès l'âge de neuf ans, il a été, selon l'attestation d'auditeurs qui s'appelaient Clara Schumann ou Ferdinand Hiller, un pianiste de premier plan chez qui le prestige du musicien faisait oublier le virtuose. Ajoutons ce détail qui prendra chemin faisant son importance qu'il était demeuré fidèle à ce jeu du poignet où le bras n'intervient pas.

C'est une disgrâce dont le privilège d'habiter encore cette terre ne saurait nous consoler qu'imparfaitement que de n'avoir entendu ni Liszt, ni Chopin, ni Rubinstein. Et l'autorité qui s'attache à certains témoignages ne permet pas d'en douter. Pianistes et incomparables, au sens le plus strict du mot, ils l'étaient, mais en ce qui touche Liszt et Chopin, comme un Couperin, un Rameau, un Sébastien Bach, un Mozart, un Beethoven, un Weber, ils comptaient parmi ces grands initiés dont le génie survit à l'enthousiasme éphémère d'un concert. Et l'on ne peut sans mélancolie s'empêcher de rêver à ce paradis perdu. « Que serait-ce, disait Eschine à un lecteur de Démosthène, si vous aviez entendu le monstre lui-même ? » A cette heure où l'on ne connaît guère que par les souvenirs ou l'espérance des joies imaginaires, essayons de nous recréer un royaume de féerie : Liszt interprète de Liszt, Chopin interprète de Chopin. Il n'est pas de biographe de Liszt qui n'ait cité cette page — dont nous ne pouvons que recommander la lecture — de *Beethoven et ses trois styles* ou W. de Lenz narre la visite que fit un élève du pianiste allemand Wehrstedt à Liszt adolescent déjà célèbre dont il avait lu le nom sur une affiche de la Société des Concerts du Conservatoire. « Cher maître. Vous m'aviez recommandé d'aller trouver Kalkbrenner parce qu'il joue proprement. Mais l'affiche que j'ai lue me fit faire

la réflexion que l'homme qui joue en public, et à Paris encore, le *Concerto en* mi *bémol* de Beethoven que vous regardiez comme impossible pouvait m'être plus utile que l'auteur de l'*Effusio musica*. J'ai trouvé après bien des recherches un jeune homme de dix-huit ans, pâle, souffrant et qui me parut si extraordinaire que je fus embarrassé de lui exprimer mon désir de travailler avec lui parce qu'il avait voulu jouer le *Concerto* de Beethoven... Il ne connaissait pas la musique de piano de Weber. Je lui jouai le premier allegro. Il sourit de l'inégalité de mon trémolo au début de la *Sonate* que vous dites être un lever de soleil mais de ce sourire candide qui ne fâche personne... Tout à coup il m'arrêta. « A quoi pensez-vous en jouant ce mor-« ceau, me dit-il ? — A une bien belle Anglaise que j'ai « vue au Casino de Genève, répondis-je. » Il se mit alors à jouer et à rejouer la première partie comme de ma vie je n'ai entendu jouer du piano, comme je n'en entendrai plus jouer, je pense, car un pareil moment ne doit pas arriver deux fois dans la vie d'un homme. Que ne pouvez-vous voir les ressources dont ce jeune homme dispose sur son instrument ? Il invente à l'instant des doigtés autrement ingénieux que ceux sur lesquels nous avons pondu avec vous comme des poules sur les œufs. Je dois croire que jamais un artiste ne fut plus grand que ce jeune homme au moment de broyer ainsi notre *Sonate*. Je trouverais stupide qu'il y eût plus d'un Liszt non pas dans Paris mais dans le monde. Je vous promets cependant d'aller voir Kalkbrenner. Adieu. »

Ce cantique éclaire, de son lyrisme à la fois ingénu et flamboyant, le visage de Liszt comme nul commentaire ne saurait le faire. De même que Beethoven ou Wagner, Liszt, né à Raiding en 1811, mort à Bayreuth en 1886, est devenu depuis quelques

années pour la musicologie une source inépuisable alors que le pianiste ne portant plus, comme le veulent parfois d'aveugles préjugés, ombrage au compositeur, on a pu rendre à ce dernier la justice que Saint-Saëns, à qui revient le mérite d'avoir il y a beau temps organisé une audition de ses œuvres, n'a cessé de réclamer avec une insistance qui l'honore hautement. Biographies, études et surtout la publication de cette *Correspondance* avec la comtesse d'Agoult et avec l'Egérie de ses dernières inspirations, la princesse de Sayn-Wittgenstein, le livrent vivant à notre curiosité passionnée. Il ne nous appartient d'esquisser ni une histoire ni un portrait superflus. Si Liszt apparaît comme « le plus grand pianiste qui fut jamais » c'est parce qu'il a été beaucoup plus qu'un pianiste que la nature semblait d'ailleurs avoir créé, par une sorte d'harmonie préétablie pour son instrument, parce que cette virtuosité qui annihilait la matière n'était que l'émanation de son démon intérieur. Dès ses premières années Liszt apparaît à ses maîtres comme un prédestiné. S'il est paradoxal d'écrire que celui qui aurait autant de mécanisme que lui en serait par là même plus éloigné, il est une de ces exceptions dont on ne saurait tirer ni une règle ni un exemple. Il était fatal, cependant, qu'on tentât de dérober à cette virtuosité miraculeuse son secret. Si Liszt a échappé à ces travaux forcés, sinon mortels, auxquels la tyrannie paternelle condamnait impitoyablement Henri Herz et que s'imposait, toute une journée durant, un Henselt, il n'a jamais cessé de travailler. « Tierces, sixtes, cadences, tremolos qui lui cassent la tête », ce sont là des aveux qui reviennent souvent sous sa plume. Le *Clavecin bien tempéré* de J.-S. Bach ingénieusement exploité, si l'on peut dire, et approfondi, était

sa quotidienne pâture et, sauf dans ses dernières années où sa retraite l'avait éloigné des pompes et des œuvres du clavier, de l' « existence de saltimbanque » à laquelle sa générosité l'astreignait, il a émerveillé le monde entier du haut d'une estrade qu'une idolâtrie avait métamorphosée en autel.

« L'influence de Liszt sur les destinées du piano a été immense », a écrit Saint-Saëns. « Dans ce jeu surnaturel où se rencontraient les dons les plus divers, ceux-mêmes qui semblaient s'exclure comme la correction absolue et la fantaisie la plus échevelée ; paré de sa fierté patricienne il n'avait jamais l'air d'un monsieur qui joue du piano. Il semblait un apôtre quand il jouait *Saint François de Paule marchant sur les flots* et l'on croyait voir, on voyait réellement l'écume des vagues furieuses voltiger autour de sa face impassible et pâle, au regard d'aigle, au profil tranchant. Il est certain que sa technique prodigieuse n'était qu'un des facteurs de son talent. La plupart des morceaux qu'il avait publiés semblaient inexécutables pour tout autre que pour lui et l'étaient, en effet, avec les procédés de la méthode ancienne prescrivant l'immobilité les coudes au corps, une action limitée aux doigts et à l'avant-bras. Ses doigts n'étaient pas des doigts humains mais rien n'est plus facile que de marcher dans la voie qu'il a tracée et de fait tout le monde y marche qu'on en ait conscience ou non. Le grand développement de la sonorité et les moyens qu'il a employés pour l'obtenir sont devenus une condition indispensable et la base même de l'exécution moderne. Ces moyens sont de deux sortes : les uns ayant trait aux procédés matériels de l'exécutant, à une gymnastique spéciale, les autres à la façon d'écrire pour le piano que Liszt a complètement

transformée. A l'encontre de Beethoven, méprisant les fatalités de la physiologie et imposant aux doigts contrariés et surmenés sa volonté tyrannique, Liszt les prend et les exerce dans leur nature de manière à en obtenir sans les violenter le maximum d'effet. Aussi sa musique, si effrayante à première vue pour les timides, est-elle en réalité moins difficile qu'elle ne paraît, amenant par le travail un véritable entraînement de l'organisme et le rapide développement du talent. »

« Toute technique part du toucher et y retourne. » La différence essentielle qui sépare les deux écoles ancienne et moderne peut se caractériser, dans une certaine mesure, par cette définition. Le jeu cesse d'être localisé dans la seule articulation des phalanges. La pesanteur elle-même intervient comme un élément principal de l'attaque. Le poignet partage avec le bras, l'avant-bras et l'épaule la mission qui lui était jusqu'alors exclusivement dévolue. L'assouplissement des muscles du dos, dont le bras est tributaire, devient un des facteurs de cette gymnastique sonore ; la main conduit les doigts ; le bras souple, mobile, ondulant, conduit la main. Les doigtés sont affranchis des préjugés qui en ont trop longtemps limité les ressources. Le pouce, ce paria du clavecin, est appelé à jouer dans l'expression un rôle prépondérant. Et, n'en déplaise à Kalkbrenner qui conseillait à ses élèves de travailler pour épargner leur temps, les gammes et les exercices, tout en lisant un livre qui pût les distraire de leur tâche fastidieuse, l'attention doit, bien loin de se relâcher un seul instant, tenir sous le contrôle rigoureux du cerveau des mouvements dont il importe que les réflexes aient été sainement et judicieusement préparés. Ajouterais-je que le clavier muet — « On n'apprend pas, disait Schumann, à

parler avec les muets » — est, par la majorité des censeurs, sévèrement proscrit.

Dans son étude sur *L'Elément fondamental de la technique du jeu chez Liszt et Chopin*, M. Paul Roes constate que les renseignements fournis par les deux virtuoses sur leur travail sont insignifiants. Il exprime cette conviction qu'ils ont possédé un jeu contraire à ce que l'on enseigne aujourd'hui et où il faut chercher l'origine de la technique moderne pour laquelle le dos et l'épaule, et non plus seulement les doigts, doivent être considérés comme le point de départ du jeu. Ses considérations, que nous exposons un peu plus loin, mettent exactement en cause les théories de l'enseignement moderne.

Dans la biographie, des plus intéressantes à tous égards, qu'il a consacrée à Liszt, Huneker fait allusion à l'article essentiel en l'espèce de Breithaupt dans la revue *Die Musik* sur la technique de Liszt.

Cette technique, on ne saurait trop le répéter, c'est d'abord la puissance d'expression de sa personnalité, sa domination de toutes les formes et de toutes les positions. « Ses doigts étaient longs et « réguliers, le pouce anormalement long. Il possédait « une souplesse extraordinaire des muscles et des « tendons qui lui permettait d'atteindre la douzième « une absolue liberté du bras et de l'épaule. Son « jeu reposait sur la pesanteur. La force émanait « directement du dos et de l'épaule, ce qui justifie « la position haute (on notera cette remarque) de la « main et des doigts. Pendant sa période la plus « brillante, il ne se préoccupait pas de la technique « et faisait ce qu'il voulait sans s'inquiéter de savoir « ni pourquoi ni comment. Plus tard, il essaya de « donner quelques suggestions techniques, mais ha- « sardeuses, comme il arrive au génie quand il « tente d'expliquer ce qu'il fait plus par instinct

« que par calcul. D'autre part, l'exécution de Liszt « n'était pas toujours impeccable. Il lui arrivait de « faire des fausses notes. » — Or on trouve chez d'excellents auteurs l'assertion contraire. — « Les « gammes et les traits de Thalberg offraient une « plus grande égalité. » C'est possible. L'inégalité dans les conceptions ou les réalisations est souvent la rançon du génie. Liszt était, au surplus, selon Clara Schumann, un terrible briseur de pianos. Et l'on connaît la réponse de Camille Mooke-Pleyel à qui lui demandait, à l'issue d'un concert donné par Liszt, pourquoi elle se penchait mélancoliquement sur le clavier. « Je contemple le champ de bataille ; je compte les blessés et les morts. » Liszt a renouvelé la technique des trilles en tierces et en octaves, et de certains traits par ce chevauchement des deux mains qui donne à leur exécution un éclat incomparable. Au rebours de Brahms et de Schumann, et aussi de Beethoven, comme l'a observé Saint-Saëns, il tient compte de la structure de la main et écrit toujours pianistiquement.

Rangeons-nous donc à cette conclusion qu'il peut être joué par des amateurs. Mais ceux-ci devront prendre garde que seuls le génie et son délire excusent tout.

Nous avons rappelé l'aventure de Chopin qui, lors de son arrivée à Paris, seul et sans appui, crut devoir demander des leçons à Kalkbrenner mais se garda d'insister sur les conseils de son professeur Elsner. Celui-ci avait en effet pressenti le glorieux destin de son jeune disciple et l'exhortait à n'être que lui-même. Le jeu de Chopin est, certes, indissolublement lié au caractère et à l'expression de sa musique. Et sa nature plus encore que son talent, répugnait à ces exhibitions où les Thalberg, les Herz, les Kalkbrenner excellaient. Chopin a été

un très grand pianiste au dire de ses contemporains et de ses émules dont les témoignages d'un Liszt ou d'un Schumann suffisent à accréditer l'opinion.

Les trois conférences faites à Varsovie par Jean Kleczynski fournissent sur le style et la technique de Chopin des renseignements auxquels ses historiographes n'ont pas manqué de se référer. L'extrême raffinement du toucher était à la base de sa méthode. « Personne, a dit d'autre part M. Philipp, « n'a su révéler comme lui la richesse que décèle le « clavier... Sa technique était admirable, sa sonorité « souple, pleine, riche, douce ou éthérée, son expres- « sion noble, romantique, tendre, délicate. Chopin « innove la technique du piano. Tout est nouveau « chez lui ; il individualise chaque doigt. Il donne « un rôle important et nouveau à la main gauche ; « il trouve de nouvelles combinaisons et par un « emploi habile des pédales des effets de sonorité qui « étonnent. Créateur génial de mélodies, d'harmonies « et de rythmes, il l'est aussi de formes nouvelles. »

Chopin prônait, dit-on, un travail en staccato avec le poignet dégagé et un arrêt plus ou moins prolongé sur la touche et aussi un legato accentué avec une élévation progressive des doigts. Toute violence était exclue de son jeu qui manquait peut-être un peu de cet éclat que réclame la présence d'un nombreux auditoire mais dont le charme était irrésistible. C'est ainsi qu'à propos du second cahier des *Etudes* qu'il avait entendu Chopin jouer « très à la Chopin » et de l'*Etude en* la *bémol* par laquelle il débute, Schumann écrivait : « On se tromperait « en pensant qu'il faisait entendre nettement chaque « petite note. C'était plutôt une ondulation de l'ac- « cord de *la* bémol majeur transportée par la pédale « jusque dans le haut. A travers les harmonies on « percevait, en larges notes, la mélodie merveil-

« leuse. L'*Etude* achevée, il semble qu'on voit « s'échapper comme une image radieuse contemplée « en rêve et que l'on voudrait déjà à demi-réveillé « pouvoir contempler encore. »

On a beaucoup disserté à propos du « Tempo rubato » de ce « temps dérobé » dont toutes les extravagances s'autorisent indûment car il ne déforme en rien le cadre de la mesure dont la main gauche, qui doit être, selon l'expression de Chopin lui-même, le « maître de chapelle et qui ne peut faillir », maintient la rigoureuse unité tandis que la main droite s'abandonne à sa fantaisie avec une souplesse, une subtilité dont on a pu dire que Chopin avait emporté le secret. « Chopin dans ses exécu- « tions, écrit Liszt, rendait ravissante cette trépi- « dation par laquelle il faisait toujours onduler la « mélodie comme un esquif sur le sein de la vague « puissante. Dans ses écrits il indique d'abord cette « manière qui donnait un cachet particulier à son « jeu par les mots de « Tempo rubato », temps « dérobé, entrecoupé, mesure souple, abrupte et « languissante à la fois vacillante comme la flamme « sous le souffle qui l'agite. Il cessa plus tard de « l'ajouter dans ses publications persuadé que si « l'on en avait l'intelligence il était impossible de « ne pas deviner cette règle d'irrégularité. Aussi « toutes ses pièces doivent-elles être jouées avec « cette sorte de balancement accentué et prosodié « dont il est difficile de saisir le secret si l'on ne « l'a pas souvent entendu lui-même. »

Encore faut-il s'entendre sur ce défaut de sonorité, ce « jeu de chambre de malade » qu'incriminait Field. « Chopin pianiste a été unique », écrit M. Edouard Ganche, un de ses biographes les plus autorisés, d'après les témoignages de ses contemporains et de ses élèves.

« Ceux qui ont entendu Chopin, déclare Georges « Mathias, peuvent dire que jamais depuis on n'a « rien entendu d'approchant. Son jeu était comme « sa musique. Et quelle virtuosité ! quelle puissance « *(sic)*. Oui quelle puissance ! Seulement cela ne « durait que peu de mesures. Et l'exaltation ! Et « l'inspiration ! Tout cet homme vibrait. L'instru- « ment que l'on entendait quand Chopin jouait, « n'a jamais existé que sous les doigts de Chopin. » « En réalité, dit Stephen Heller, Chopin semble être en caoutchouc. » Son piano est tellement délicat si l'on en croit Moscheles, que pour obtenir les contrastes voulus il n'a pas besoin de se servir d'un forte puissant. « De la douceur d'exécution de Cho- « pin, assure avec pertinence M. Ganche, beaucoup « ont déduit à son imitation. Or les idées de Chopin « sur la question de la sonorité étaient les consé- « quences de la faiblesse de sa constitution. Elles « étaient conformes à son tempérament, à ses « facultés ; elles lui demeurent très personnelles. « Ce qui était possible et permis à Chopin ne l'est « plus à personne et jouer Chopin à la Chopin serait « une erreur. » Sous couleur de sensibilité, de passion, de fantaisie, c'est trop souvent l'incohérence, le dérèglement, la plus déplorable perversion du goût qui ne cessent de se donner libre cours dans l'interprétation des œuvres de Chopin, sans compter ces excès de vitesse qui appelleraient des sanctions rigoureuses et qui relèvent beaucoup plus du sport que de la musique. Défions-nous des spécialistes dangereusement illuminés de Chopin.

Dans un article du *Courrier musical* consacré à l'interprétation de Chopin, Mme Wanda Landowska s'est élevée contre les traditions propagées par Liszt et Rubinstein, à la faveur d'un prestige dont ne pouvaient se recommander des élèves comme

Mikuli ou Mathias, et a fait observer que le caractère intime de son jeu était l'expression même de sa nature et de sa volonté et non point d'un tempérament maladif. « Si le chantre de la Pologne, écrivait-« elle, se levait à l'heure actuelle de sa tombe pour « nous faire entendre ses *Polonaises* chevaleresques « et solennelles, ses *Ballades* où défilent de tristes « fantômes en costumes nationaux, ses *Mazurkas* « qui évoquent les danses enjouées ou mélancoliques « de nos campagnes et surtout ses *Nocturnes*, ses « *Valses*, ses *Impromptus* qui dépeignent sa vie « intime et son âme impressionnable, il serait cer-« tainement reçu avec des cris enthousiastes : « Que « c'est beau ! Que c'est beau ! Mais hélas ! ce n'est « pas ça. Ce n'est pas du vrai Chopin. » Et elle ajoute :

« La plupart des critiques lui reprochent de tirer « peu de son du clavier et non seulement il ne « cherche pas à corriger ce prétendu défaut mais « au contraire sa première préoccupation est d'éviter « tout ce qui eût pu rappeler le fracas pianistique. « Ses amis lui faisaient grief de son caractère trop « enfermé, de sa grande réserve et de sa tenue hau-« taine. Et ses interprètes modernes lui font faire « des aveux d'une importunité indécente. » Ses pen-« chants n'allaient jamais vers les romantiques. Son « maître est J.-S. Bach. Avant chaque concert, il « s'enferme pendant des journées entières pour « jouer le *Clavecin bien tempéré* et son Dieu est « Mozart. On retiendra cette indication que Gutt-« mann, qui fut également l'élève et demeura l'ami « le plus fidèle de Chopin, affirme que le jeu de son « maître, poète du piano, avait rarement recours « au *fortissimo*. Dans l'exécution de la *Polonaise en* « la *bémol majeur* il ne déployait point cette force « de tonnerre à laquelle nous ont habitués certains

« virtuoses. Il commençait le fameux passage en « octaves pianissimo et le menait jusqu'à la fin « sans une progression dynamique trop éclatante. « Il évitait en général tous les effets criards et « tous les feux d'artifice. »

« Je n'ai jamais entendu Chopin, a écrit Saint- « Saëns, et jamais je ne m'en suis consolé. C'est « mon professeur de piano qui m'en a empêché « en me menaçant de me renvoyer de chez lui s'il « apprenait que j'avais écouté le grand artiste. Il « craignait, à juste titre, la comparaison... Par la « vicomtesse de Grandval, par Mme Viardot, j'ai « eu sur Chopin, sur son exécution, des renseigne- « ments très précieux. J'ai su néanmoins que sa « manière était beaucoup plus simple qu'on ne se « le figure généralement. J'ai su que, lorsque d'im- « menses liaisons s'étendent sur une période entière, « c'est une indication de ce jeu *spianato* sans brisure « de rythmes et sans nuances, impossible à ceux « dont la main n'est pas douée d'une souplesse « parfaite.

« J'ai connu le secret du *tempo rubato* déjà préco- « nisé par Mozart, nécessaire même chez Sébastien « Bach, indispensable dans la musique de Chopin.

« Ah ! ce rubato, que d'erreurs on commet en son « nom ! Car il y a le vrai et le faux, comme dans les « bijoux. Dans le vrai, l'accompagnement, imper- « turbable alors que la mélodie flotte capricieuse- « ment, avance ou retarde pour retrouver tôt ou « tard son support. Ce genre d'exécution est fort « difficile, demandant une indépendance complète « des deux mains. Et quand on ne peut y parvenir, « on en donne à soi-même et aux autres l'illusion « en jouant la mélodie en mesure et en disloquant « l'accompagnement pour le faire tomber à faux : « ou bien encore, c'est le dernier degré, on se con-

« tente de faire arriver les deux mains l'une après « l'autre. Le comble de la difficulté en ce genre se « trouve dans l'*Etude en* ut *dièze mineur*. Dans « cette *Etude*, qu'on dirait conçue pour le violon- « celle, la mélodie est à la main gauche. C'est celle-ci « qui doit chanter librement et la main droite « l'accompagne en gardant un rythme régulier. « C'est généralement l'effet contraire qui se « produit. »

Saint-Saëns insiste sur l'importance de la pédale chez Chopin et sur la nécessité de ne la mettre que là où il la marque, ce qu'il a fait minutieusement d'ailleurs. « Il faut donc blâmer les éditeurs mo- « dernes qui ont osé modifier ces indications notam- ment en ce qui concerne la *Berceuse* où la pédale doit être mise au commencement de chaque mesure et retirée au second temps. Il faut aussi faire atten- tion que Chopin considérait le trille comme devant commencer par la note supérieure. Lorsqu'il est précédé d'une petite note, cela ne signifie pas que la note doit être redoublée mais seulement que la trille doit commencer sur la note même et non pas comme à l'ordinaire sur la note supérieure. « Quant « au caractère général à donner aux œuvres de « Chopin, la clef n'en est pas difficile à trouver « quelle que soit l'impression que l'auteur ait voulu « rendre ; quel que soit le spectacle auquel il assiste « et qu'il veuille nous peindre, la femme est toujours « là. L'*odor di femina* domine tout ; Chopin est le « Musset de la musique (1). » Ajouterai-je que ceux qui ont eu le privilège d'entendre dans l'intimité, comme il fallait, Debussy jouer Chopin gardent,

(1) Par une certaine communauté d'inspiration et de sentiment sans doute mais non d'expression et, à certains égards, d'esprit, la langue de Musset relevant, à l'exclusion de tout néologisme, de la tradition classique, celle du XVIIIe siècle notamment.

on peut nous en croire, l'illusion d'avoir écouté la voix d'outre-tombe.

On ne saurait, d'autre part, faire abstraction du discours que prononça Paderewski au festival organisé à Lwow en l'honneur du centenaire de Chopin et où il montra comment l'âme polonaise s'incarne tout entière dans le génie du grand musicien.

« ... Dieu, dit-il, n'a pas compté les cordes qu'il « a tendues à notre harpe. Il n'en a pas mesuré les « sons. Nous avons la noble tendresse de l'amour « et la rude vigueur de l'action et le souffle impé- « tueux du lyrisme et la valeur de la chevalerie ; « nous avons la douce langueur de la vierge, la « pondération de l'homme mûr, la tragique tristesse « du vieillard, la légère gaieté du jeune homme. « C'est peut-être en cela que se trouve notre charme « séducteur mais c'est en cela peut-être qu'est notre « grand défaut. »

« C'est là qu'est le tragique malheur de notre « histoire. Des grands hommes à qui la Providence « confia le soin de révéler l'âme polonaise, aucun n'a « su rendre cette arythmie avec plus de force que « Chopin. Ils étaient poètes. La clarté de l'idée, la « rigueur de l'expression les gênaient, car notre « langue, si belle, si riche qu'elle soit, n'est pas en « état de tout exprimer. Lui était musicien. Et la « musique, sa musique seule, pouvait rendre cette « âme houleuse qui tantôt déborde et va battre les « rivages de l'infini, tantôt s'arrête et se replie, « soumise, jusqu'à l'héroïsme... C'est, dans cette « musique seule, à la fois orageuse et suave, discrète « et passionnée, langoureuse et forte et terrible, « dans cette musique qui échappe volontiers à la « discipline du rythme qui s'affranchit du métro- « nome comme d'un gouvernement détesté, c'est « dans cette musique que notre nation, la Pologne

« entière, vit, sent, agit « in *tempo rubato.* »

Le tempo rubato, Paderewski lui a consacré, d'autre part, un article dont M. Opienski, dans la remarquable étude qu'il a dédiée à Paderewski lui-même et qu'il n'est pas moins intéressant de consulter en ce qui concerne Chopin, donne les extraits essentiels, ceux-ci entre autres : « Notre « métronome humain, le cœur, écrit-il, cesse de « battre régulièrement sous l'influence d'émotions. « La physiologie appelle ce phénomène l'arythmie. « Le jeu de Chopin partait du cœur ; il était avant « tout émotif. Jouer avec émotion mais garder en « même temps le tempo initial et suivre fidèlement « le métronome équivaudrait à vouloir introduire « le sentiment dans la construction des machines ; « on ne peut concilier le jeu mécanique avec l'émo- « tion. Jouer le *Nocturne en* sol *majeur* de Chopin « avec une précision rythmique, un respect pieux « du *tempo* indiqué, serait aussi insupportable et « pédantesquement irréfléchi que la déclamation « d'un poème mesurée par le tic-tac d'un métro- « nome ... Il est d'ailleurs injuste de prétendre que « le *tempo rubato* est le privilège exclusif des formes « musicales avancées. L'instinct du peuple l'avait « déjà découvert bien avant que la première Sonate « fût composée. Sans être ainsi dénommé, il existe « en réalité dans toute musique nationale. C'est lui « qui donne à la musique hongroise son caractère « fantastique, capricieux et saisissant. C'est lui qui « ajoute à la musique, déjà pourvue de l'accent « métrique et de l'accent rythmique, une troisième « sorte d'accent, l'accent émotif, individuel, pathé- « tique. Au fond, conclut-il, chaque fois que le « compositeur emploie des indications comme « ex- « pressivo, con molto sentimento, con passione, « teneramente » etc., il demande à l'exécutant,

« suivant l'une ou l'autre indication, une certaine « dose d'émotion, et l'émotion exclut le calme mo- « notone du rythme. Dès lors le tempo rubato devient « son compagnon indispensable mais en même temps « apparaît le danger de l'exagération. La vraie « connaissance des différents styles, l'éducation du « goût et le sentiment bien équilibré du rythme « sauront préserver l'exécutant de cette exagéra- « tion car partout l'excès de la liberté est plus fu- « neste que la rigueur de la loi. »

« Arythmie », a dit Paderewski. Ce mot, faut-il donc le retrancher des épithètes malsonnantes dont nous avons flétri une certaine exécution de Chopin ? Il suffit, comme le prouve l'application qu'en fait Paderewski aux *Sonates* de Beethoven, de ne pas l'entendre tout à fait dans le même sens et il n'a rien d'inconciliable avec les témoignages décisifs que nous avons rappelés touchant le respect de la mesure par Chopin, de la mesure, dis-je, en tant que subdivision métrique de l'ensemble et dont la dislocation intempestive n'a rien de commun avec cette mobilité, cette liberté expressive de l'inspiration « de cette voix du cœur qui seule au cœur arrive » et dont l'écho nous revient hélas ! si souvent infidèle.

Comme pour ses deux émules, le privilège d'avoir entendu Antoine Rubinstein consolerait de n'être plus jeune. Enfant prodige qui émerveillait Liszt, Rubinstein débutait à Paris sans le secours de la moindre publicité et remportait d'emblée un succès foudroyant. Il pouvait hardiment, aux dires de Saint-Saëns affronter le souvenir de Liszt avec son charme irrésistible et sa maîtrise surhumaine, très différent de lui d'ailleurs. « Liszt tenait de l'aigle et « Rubinstein du lion. Ceux qui ont vu cette patte « de velours du fauve abattant sur le clavier sa

« puissante caresse, n'en perdront jamais le sou-
« venir ; les deux grands artistes n'avaient de
« commun que la supériorité... Ils imposaient une
« sorte de terreur sacrée en dehors de l'admiration
« ordinaire ; aussi faisaient-ils des miracles... Quand
« Rubinstein s'adjoignait l'orchestre, quel rôle sur-
« prenant l'instrument ne jouait-il pas sous ses
« doigts à travers cette mer de sonorités... la foudre
« traversant une mer orageuse peut seule en donner
« l'idée... Et quelle façon de faire chanter le piano.
« Par quel sortilège ces sons de velours avaient-ils
« une durée indéfinie qu'ils n'ont pas, qu'ils ne
« peuvent pas avoir sous les doigts des autres ?
« Sa personnalité débordait, qu'il jouât du Mozart,
« du Chopin, du Beethoven ou du Schumann. Ce
« qu'il jouait était toujours du Rubinstein. De cela
« on ne saurait le louer, ni le blâmer non plus, car
« il ne pouvait faire autrement ; on ne voit pas la
« lave du volcan, comme l'eau du fleuve, couler
« docilement entre les digues. »

Encore que l'esthétique fasse ici figure d'intruse, nous avons cru devoir citer ces dernières lignes de Saint-Saëns parce qu'elles soulèvent la question des droits de l'interprétation qui met en présence deux thèses également soutenables. A-t-on vraiment le droit de transformer, de déformer, de dépasser même, la pensée, l'expression du génie au nom d'une personnalité qui semble prendre à ses dépens cette revanche de ne pouvoir affirmer au même degré sa puissance créatrice ? Quand Rubinstein exaltait, dans la gradation d'un crescendo formidable suivi d'un retour au triple pianissimo du début, le célèbre trait en octaves de la *Polonaise en* la *bémol* de Chopin, nul doute qu'il ne répandît sur ses auditeurs cette terreur sacrée dont parle Saint-Saëns. Mais le premier devoir de l'interprète, quel qu'il soit,

n'est-il pas un acte de renoncement et d'humilité devant la souveraineté d'un Bach, d'un Beethoven, d'un Chopin, d'un Debussy ? Berlioz ne manqua pas de s'indigner un certain soir où l'ivresse de la virtuosité incita Liszt à baigner dans un flot d'arpèges, l'inviolable *Adagio* de la *Sonate en* ut *dièze mineur* de Beethoven dite « Clair de lune ». Berlioz n'avait-il pas raison ? On n'a peut-être point oublié le débat qui mit aux prises Maurice Ravel et Toscanini touchant le mouvement du *Bolero*. Quoi qu'il en soit, l'audition de Rubinstein, lorsque le démon du lyrisme, plus encore que celui de la virtuosité s'emparait de lui, tenait du miracle. Il cessait de se posséder, frappant du pied sur l'estrade — je tiens ce détail d'Henri Dallier — lorsque le clavier ne suffisait plus à l'expansion de sa fureur. On a pu qualifier la technique de Liszt et celle de Rubinstein d'admirables. « Or nous retrou-
« vons en Rubinstein, a écrit Marmontel, dont le
« jugement paraît échapper à la discussion, beau-
« coup des qualités transcendantes de Liszt et aussi
« beaucoup de ses défauts. Il y a des taches au
« soleil. Comme son grand modèle, le célèbre pianiste
« moscovite est inégal ; il a ses jours et ses heures
« de triomphe. Les Concertos de Weber et ceux de
« Mendelssohn, admirablement interprétés dans une
« veine heureuse, seront une autre fois émaillés de
« fausses notes. Mais ces rares accidents, qui don-
« nent la mesure des influences nerveuses qui agis-
« sent sur le vaillant artiste, ne diminuent pas d'un
« atome son immense talent de virtuose et n'effleu-
« rent pas la haute personnalité du compositeur. »
Que les pianistes qui aspirent à la célébrité ne cherchent pas dans ces quelques lignes, dont les assertions concordent avec beaucoup d'autres, une excuse.

A côté de Liszt, de Chopin, (1) de Rubinstein, le piano peut s'enorgueillir d'une floraison de virtuoses que nous aurons à peine besoin d'énumérer pour éveiller, en dehors même du dilettantisme, un écho sympathique dans les imaginations ou les souvenirs. Mais d'ores et déjà les conceptions et les procédés de la technique moderne ont trouvé leurs fondements et l'analyse un objet.

(1) Aux assertions touchant le respect de la « mesure » par Chopin, on pourrait opposer le passage suivant d'une lettre, écrite en 1834, par Mendelssohn à sa mère : « Chopin et Hiller exagèrent le sentiment *(sic)* ; aussi la mesure et le rythme en souffrent-ils. Mais, comme de mon côté, je tombe dans l'excès contraire, il en résulte que nous nous complétons les uns les autres. Moi, j'ai l'air d'un magister ; eux ressemblent aux mirliflores et aux incroyables. » N'est-il pas permis en raison des divergences de nature que reconnaît Mendelssohn, de ne pas prendre tous les termes de son texte « à la lettre ». S'agit-il vraiment d'une altération interne de la mesure ? Debussy, dont le premier professeur de piano, Mme Mauté de Pleurville, avait été une élève de Chopin a reproduit, dans la préface de l'édition française qu'il a été chargé de réviser, la phrase bien connue concernant la fonction régulatrice de la main gauche.

Il tenait, d'autre part, de Mme Mauté de Pleurville que Chopin voulait que l'on étudiât sans pédale et, qu'à de très rares exceptions près, on ne la conservât point. « C'est, d'ailleurs, a-t'il écrit, cet art de faire de la pédale une sorte de *respiration* que j'avais observé chez Liszt, quand il me fut donné de l'entendre, étant à Rome. »

Chapitre IV

L'ENSEIGNEMENT MODERNE DU PIANO

De l'évolution de la technique, c'est Deppe qui l'un des premiers a tenté de dégager et de codifier les lois, d'abord celle de la pesanteur qui semble régir actuellement, on peut dire sans exception ou à peu près, toutes les théories.

Né à Alverdissen (Lippe), le 7 novembre 1828, mort à Bad-Pyrmont le 5 septembre 1890, Louis Deppe est connu surtout comme l'initiateur d'une méthode ayant pour but d'acquérir une égalité parfaite par la plénitude de la sonorité et le contrôle minutieux, au cours des exercices, des moindres mouvements musculaires. Il importe, d'après lui, de faire usage d'un siège plus bas qu'on ne le recommande généralement. L'attaque doit toujours être préparée, les doigts au-dessus des touches qu'ils vont frapper et guidés par la main dont l'action est inséparable non seulement de celle de l'épaule, qui en est en réalité l'origine, mais du buste tout entier. Tout doit viser à combattre « la vieille école de la raideur » notamment dans le jeu des accords sur lesquels la main et le bras s'affaisseront pour ainsi dire, le poignet s'abaissant après l'attaque. Les gammes s'inscrivent dans une sorte de mouvement circulaire de houle, suivant un graphique dont il importe, d'ailleurs, de rechercher, pour chaque cas

d'espèce l'orientation. La position basse *(sic)*, en contraignant les muscles du dos et du bras à coopérer, prévient une dépense de forces superflue. L'attaque ne doit jamais, d'autre part, s'effectuer en chute libre mais demeure tributaire du cerveau qui reste, en définitive, l'arbitre de cette économie dirigée. Le jeu concentré, sans nulle contraction, dans la paume de la main, comme si on y avait introduit une balle de caoutchouc, devient ainsi facile, naturel en quelque sorte et n'entraîne aucune fatigue du fait qu'il fait travailler fort peu l'articulation dont l'exagération a pour effet de rompre avec les muscles du bras et de l'épaule la communication. C'est le troisième doigt, le médius, qui règle la bonne tenue de la main, celle-ci demeurant légèrement en biais pour rendre le passage du pouce aussi aisé que possible. Les coudes seront tenus écartés sans exagération et doivent pendre libres et souples. Il est recommandé de jouer d'abord sans aucun effort. L'intervention progressive du cerveau accroîtra peu à peu la sonorité. Dans l'exécution du staccato et des octaves, c'est toujours le bras qui porte la main. On divisera le travail par fragments en l'abandonnant pendant un certain temps pour le reprendre ensuite et en s'efforçant de jouer autant que possible de mémoire. Aussi bien l'œil et l'oreille sont-ils, en l'occurence des conseillers avertis. La beauté du geste et de la sonorité est un critère dont il ne faut pas faire fi.

Toute contrainte étant abolie, un autre danger, comme nous le disions, se présente qu'il importe de ne pas méconnaître : le relâchement, l'amollissement du doigt auquel on ne demande plus d'agir. Le guide-mains devant lequel les tenants de l'école moderne se voilent la face, n'a pas laissé à Saint-Saëns, qui en a subi la discipline, de trop cruels

souvenirs. « Si ce système, dit-il, est insuffisant pour les œuvres et les instruments modernes, c'est ainsi pourtant que l'on devrait commencer en développant d'abord la fermeté du doigt et la souplesse du poignet pour ajouter progressivement le poids de l'avant-bras et celui du bras. » Ce n'est pas seulement la fermeté du doigt que l'on acquérait avec la méthode de Kalkbrenner ; c'était aussi la recherche de la qualité du son par le doigt seul, ressource précieuse devenue rare de nos jours. Il semble bien que la poursuite de la vérité doive s'inspirer ici comme ailleurs d'un éclectisme intelligent.

A côté de Deppe, Leschetizky, né à Lancut le 22 juin 1830, mort à Dresde le 14 novembre 1915, a contribué à rénover l'enseignement du piano, et toute une génération, parmi laquelle il faut relever le nom de Paderewski, a été formée par lui. Comme Deppe, il préconise l'usage d'un siège bas. Les doigts, aussi profondément enfoncés que possible ne quitteront pas la touche. Le poignet doit être d'une extrême souplesse et se relever vivement comme si l'on jouait sur un clavier brûlant, le bras intervenant dans la force. Leschetizky conseillait de travailler très lentement et citait souvent cette parole de Liszt : « Tu ne sais pas assez bien ce morceau pour le jouer lentement. » Il s'attachait, enfin, particulièrement à l'étude de la pédale dont la musique moderne a entièrement renouvelé la technique.

Les grammairiens, disions-nous, disputent... Les principes de l'école moderne sont eux-mêmes sujets à interprétation et, sur ce thème de la pesanteur il a été écrit des variations parfois déconcertantes. Nous avons appelé l'attention sur l'*Elément fondamental de la technique du jeu chez Liszt et Chopin*

de M. Paul Roès. La conviction de M. Roès que « Liszt et Chopin ont possédé un jeu contraire à ce que l'on enseigne aujourd'hui » s'exprime dans cette formule que pour eux « la table du jeu », le fond des touches, donc une base fixe, *était le départ de toute action. L'action prend vie sur un fondement solide.* Dans la méthode de toutes les autres écoles, la table du jeu est, au contraire, l'aboutissant, le terme de l'action, « l'*action meurt dans les touches* ». Dans le jeu des deux maîtres, le poids libre est la cause du son. Dans les autres systèmes c'est ou la chute libre ou l'articulation des doigts, *l'avant-bras étant tenu au-dessus des touches.* Dans le jeu des maîtres, le creux de la main commande tous les mouvements. La tension dans le dos, les épaules ou les bras est rigoureusement subordonnée au centre sensible de la main. Dans les systèmes opposés, la main est actionnée en second lieu. Elle ne commande donc pas l'action ni dans l'importance ni dans la succession des mouvements.

Cette théorie, M. Roes l'a dégagée d'une étude approfondie des œuvres de Liszt et de Chopin dont, à son avis et en raison de la production considérable qu'ils ont laissée d'autre part, la méthode et le jeu ne devaient réclamer qu'un temps limité pour le travail de la technique.

Elle s'oppose selon M. Roës, aux directions données par certains auteurs, par M. Cortot et aussi par M. Morpain qui lui paraît faire partir toute action de la touche non enfoncée (niveau du clavier), tandis que dans son système, l'action part de la note enfoncée (la table du jeu). Nous la retrouvons d'autre part avec son expression subtile, un peu abstraite parfois, sous la même signature dans l'*Essai sur la technique du piano*, *La musique et l'artisan du piano* et surtout *La technique fulgurante*

de Busoni, et le « rebondissement » dont un jeu comme celui de M. Horowitz est, pour M. Roes, l'application directe. Convenons qu'on ne saurait guère invoquer à l'appui d'une thèse de témoignages plus décisifs.

Le caractère philosophique et scientifique que revêt assez volontiers l'étude de la technique se manifeste notamment dans *Les Problèmes de la technique du piano*, de M. D. S. Aisberg auxquels les amateurs voudront bien se référer, surtout en ce qui concerne la théorie des réflexes conditionnels d'après le physiologiste russe Pawlov. L'excommunication y est prononcée, une fois de plus, contre la prétention d'isoler les doigts de l'avant-bras, du bras, du poignet et de l'épaule et le gaspillage d'énergie qui résulte d'une élévation excessive. Quant au toucher, le son doit être tiré du fond du clavier. Enfin, pour le jeu perlé, qui n'est nullement exclu et qui relève selon M. Aisberg de la manière proprement française, les doigts ne quitteront pas le clavier, en articulant peu, la main et le bras demeurant tranquilles.

C'est en se fondant elle aussi sur « une base scientifique » et par une analyse expérimentale de la sensibilité tactile, que Mme Marie Jaell se propose de réformer l'enseignement musical. Il y a, entre la peau et les centres nerveux, une liaison telle que l'exécutant doit apprendre à connaître la topographie de ses pulpes. Par la prise et l'examen des empreintes du toucher et la localisation des contacts, les pianistes peuvent perfectionner leur jeu, rectifier les mauvaises positions et les contacts défectueux. C'est ainsi que, par les moyens de cette anthropométrie pianistique, les attaques suspectes seront dénoncées.

En dehors de la reproduction photographique

pour le contrôle du jeu, Mme Jaell préconise, avec insistance, l'usage du mouvement circulaire dont il est fait mention par Forkel dans son livre sur J.-S. Bach : « L'impulsion ou la quantité de pression communiquée à la touche sera maintenue avec égalité. Pour cela le doigt ne doit pas se lever perpendiculairement de la touche mais bien plutôt glisser doucement le long de cette touche en se repliant graduellement vers la paume de la main. » C'est, en réalité, comme en mécanique, la substitution de la turbine au piston. Mme Jaell y revient d'une manière pressante dans son étude sur la *Musique et la Psychophysiologie* où abondent les observations ingénieuses.

C'est également sur un fondement scientifique que M. Steinhausen a édifié *Les erreurs physiologiques et la transformation moderne du piano*. « Tout « le charme de la technique moderne consiste dans « le raffinement du tact musculaire obtenu par le « détachement et l'affranchissement de tous les « muscles du corps en exercice afin de développer « et d'épuiser leur force isolément. » La technique employée jusqu'alors dite des « petits marteaux » produit un son maigre, un jeu saccadé et mièvre. Elle fatigue les muscles digitaux de flexion. Les maladies des pianistes ont ainsi leur siège au dos de la main ou à la partie de l'avant-bras où réside la tension. C'est, d'ailleurs, une erreur que de jouer sur l'instrument sans faire de musique. Le clavier muet notamment doit être proscrit. Et c'est une erreur, encore trop répandue, que de séparer l'élément technique de l'élément intellectuel et d'accepter la domination de la mécanique sans âme sur l'élément artistique musical. Les méthodes anciennes, ajoute M. Steinhausen, ne sont pas d'accord avec les lois des mouvements. Le premier pas

pour s'affranchir du travail musculaire a été fait avec la chute libre et Deppe son maître. Il met en lumière le rôle de la rotation de l'avant-bras, et non seulement du poignet, qui lui paraît destinée à remplacer la technique anti-naturelle de l'usage des doigts comme petits marteaux.

La possibilité d'entendre M. Gieseking, dont le prestige s'accroît pour nous de l'interprétation pénétrante qu'il réalise des œuvres de Claude Debussy, des *Préludes* en particulier, confère à cette courte notice *Le jeu moderne du piano* d'après Leimer-Gieseking, le prix de l'actualité et d'un exemple immédiat. Aussi bien, suffirait-il d'avoir non pas entendu mais vu jouer M. Gieseking pour se convaincre que la tradition ancienne est pour lui lettre morte.

« La rigoureuse observation de toutes ses pres-
« criptions permet de pénétrer la pensée d'un maître
« et par là-même de rendre possible la reproduction
« authentique d'une œuvre. L'éducation de l'oreille,
« l'intensité de la concentration combinée avec le
« relâchement des muscles du bras ne s'imposent
« pas moins qu'une fidélité absolue à la pensée du
« maître. » La méthode de Leimer se différencie des autres par le développement intensif du sens auditif. En y ajoutant la relaxation on doit résoudre facilement les problèmes techniques les plus ardus.

La méthode de Leimer peut, en définitive, se résumer dans ces quelques commandements : Tenue naturelle des doigts et des bras comme pendant la marche ; détente consciente des muscles sans mouvement de désarticulation ; maximum de tranquillité de la main, du bras et du doigt avant la formation du son, pour l'obtention d'un toucher conscient et répondant à toutes les exigences ; utilisation de tous les touchers possibles ; formation de la mémoire

par la réflexion : formation du sens auditif lié au rythme, au dynamisme et à la beauté du son ; développement de la technique et de l'exécution par la représentation intérieure ; naturel de l'interprétation par la stricte obéissance aux annotations.

Et *in fine* dans son introduction à la méthode Leimer-Gieseking, le Dr Roland conclut : « C'est dans l'élimination totale de la technique en soi, dans la concentration exclusive sur le développement et sur la construction méthodique de la sonorité et de l'expression que réside la nouveauté, incontestable pour notre époque, de l'enseignement de Karl Leimer. Tout se crée sous l'empire des exigences musicales. L'élève ne cesse pas de faire de la musique (1). »

Le seul dénombrement des ouvrages didactiques parus en France touchant le piano formerait la matière d'un volume. Nous nous bornerons donc à signaler les publications les plus récentes, en rendant un hommage rétrospectif aux méthodes Lemoine, Le Couppey, Marmontel, à ceux dont nous tenons notre saine hérédité. Si les théories marquées d'une estampille étrangère dont nous venons de présenter l'essentiel ont pu dans une certaine mesure inspirer la pédagogie française de ce temps, celle-ci, avec ce besoin de lucidité qui caractérise notre esprit en a recueilli et clarifié la substance.

La condensation la plus substantielle précisément n'est pas un des moindres mérites de la *Technique du piano* de Jean Huré et témoigne de sa maîtrise tant intellectuelle que technique. A la vérité la théorie, formulée en remarques aussi concises que

(1) On ne saurait se dispenser de consulter l'ouvrage fondamental de Matthay TOBIAS : *Pianoforte-Tone Production*, qui ne peut faire l'objet d'une analyse sommaire.

nettes, revêt en même temps la forme de conseils pratiques et s'accompagne d'exemples musicaux et de types d'exercices dont la mixture, au sens où l'entendent les organistes, est riche de résonances.

C'est sur le même plan que l'autorité de M. Cortot étayée sur l'expérience de sa virtuosité et la diversité de sa culture s'est affirmée plus récemment dans les *Principes rationnels de la Technique pianistique* où le commentaire raisonné accompagne le précepte et l'exemple inclus dans un plan de travail journalier avec des échappées sur l'histoire, l'esthétique, l'expression musicale dont l'attrait tempère la sévérité de la scolastique. Celle-ci, M. Cortot la ramène à cinq catégories de problèmes dont les solutions seront d'autant plus aisées que l'énoncé en est plus net. Notons l'importance qu'il accorde à la technique du poignet qui jouait dans l'exécution de Liszt un rôle prépondérant.

Honorée d'une préface de Ch.-M. de Widor, l'*Etude du piano* de M. Gratia qui suscitait, il y a peu de temps encore, des polémiques, se propose de montrer comment on peut réaliser un maximum de progrès à l'aide d'un minimum de travail. Elle participe plutôt de la théorie que de la méthode et s'accorde, à quelques différences de détail, à ces divergences près où M. Gratia voit surtout une querelle de mots, avec ces principes majeurs dont l'école moderne suit les directions. M. Gratia s'écarte d'ailleurs résolument de certaines doctrines fondamentales quand il envisage l'emploi des appareils mécaniques tels que l'Ochydactyl, le Clavier muet, le Clavier de poche, le Samud, le Chiroplaste basculateur, la Touche en fer de Poisot, son propre Renforçateur, proche parent de celui de Herz, et sa Machine à écarts.

Comment il faut jouer du piano. — M. Morpain

est habilité à exposer par son enseignement au Conservatoire. Son ouvrage vaut à la fois par l'utilité et l'agrément de sa lecture, la multiplicité, la précision des indications techniques. Il semble que, dans ces chapitres consacrés aux problèmes musculaires, à l'organisation du travail, aux exercices avec leur subdivision, aux Etudes, au style, sa jurisprudence ait prévu tous les cas d'espèces avec des aperçus touchant l'esthétique et des références pertinentes à des œuvres maîtresses. Si l'accord des augures n'est pas toujours parfait, à quelques commas près, on s'efforcera donc non sans profit d'en résoudre la dissonance.

Méthode de la volonté. Rénovation de l'enseignement pianistique. — Physiologie, esthétique, philosophie, histoire, hygiène et même et surtout musique, en vérité de même que dans le jeu moderne du piano le corps tout entier entre en action, de même le mot de musique reprend ici son sens hellénique pour appeler à son secours toutes les muses. L'ouvrage de Lucien de Flagny élargit son sujet et nous y rencontrons, avec des noms qui nous sont familiers une critique et un essai de synthèse où les opinions encore indécises trouveront des éclaircissements et un guide. Voici l'histoire du piano depuis ses origines, l'examen des différents systèmes, également ambitieux de résoudre le problème du moindre effort,un emploi du temps, une méthode de travail, une analyse des fonctions musculaires propres à chaque organe.

Le rythme, le doigté, « fil d'Ariane des pianistes », donnent lieu à des observations non négligeables. Le chapitre consacré à la gymnastique rythmique et à l'orchestique n'est pas le moins attrayant. » « Le piano est méconnu parce qu'il a été fort maltraité », dit fort justement M. de Flagny. A quel

âge, au surplus, faut-il commencer l'étude du clavier ? A six ou sept ans selon Couperin ; à huit ou neuf ans, d'après Lebert et Stark. L'apprentissage est, suivant d'autres opinions, beaucoup plus tard possible. Question qui remet en jeu les controverses de la technique. La précocité néanmoins, paraît bien pour l'assouplissement, nécessaire en tout état de cause, de tous les muscles devoir l'emporter.

Le crescendo de L. de Flagny nous achemine sans effort, avec ses tendances encyclopédiques jusqu'à l'œuvre, le grand œuvre de Blanche Selva. Il semble, en vérité, quand on a parcouru les trois volumes de cette « Somme » vraiment théologique, où la théologie elle-même et la métaphysique ont souvent, en effet, leur part, que cette discipline relève d'une sorte de mystique qui exige une vocation impérieuse et le renoncement du cloître. On reste confondu devant la diversité des facultés, la multiplicité des connaissances qu'elle met en œuvre et à quoi elle ressortit. Confondu, disons-nous et aussi un peu effrayé en présence des rigueurs d'un noviciat qui ne saurait être imposé qu'à quiconque a fait le don de soi. On peut juger paradoxal de s'en tenir à un résumé d'autant plus succinct que la matière est à la fois plus vaste et plus dense. Et le projet qu'ont pu former des collaborateurs de Selva, comme Mme Piriou-Kunc, d'extraire de ces quatre volumes, à l'usage du pianiste séculier, la sève nourricière, est plus qu'une excuse.

« La technique provient de l'expression et y retourne. » Telle est la source d'où découlent la théorie et la pratique exposées ici. Des trois sortes de jeux, « appuyé, éclatant, indifférent », dont il est fait la distinction, les procédés ne sont naturellement pas identiques. Attaque de la note isolée ; réalisation des groupes ou neumes de deux notes

et plus ; le rôle du tact musculaire, son affinement par l'imagination ; l'acquisition mentale des empreintes, c'est-à-dire ici, les sens des intervalles et des espaces avec leur diversité ; l'ordonnance des éléments du jeu ; la décomposition des mouvements ; l'orientation du geste pianistique ; les exercices de chute et de déconcentration ; les dissociations corporelles diverses en vue des superpositions musicales ; le mécanisme de la respiration — car Blanche Selva se préoccupe de tout — ; une étude approfondie du rythme ; le travail des silences ; l'exécution de la polyphonie, l'interprétation en général et l'absolue fidélité à l'esprit du texte : la seule énonciation de ce sommaire, incomplet sans doute, dont la période épuiserait le souffle d'un déclamateur de profession, caractérise plus éloquemment que toute considération ce monument de la pédagogie dont chaque partie est un microcosme et devant lequel il n'est que juste et salutaire de méditer.

Le bréviaire où se résume l'essentiel de la doctrine et de la morale, et aussi du devoir quotidien, on peut le trouver, je crois, aussi concis que nourri dans ces deux brochures minuscules *Réflexions sur l'art du piano* et *Quelques considérations sur l'enseignement du piano* où virtuose lui-même, un des pédagogues les plus autorisés de ce temps, j'ai nommé M. I. Philipp, a distillé l'essence d'une érudition et d'une expérience acquises dans la persévérance d'une vocation bénédictine. Voici, pour les jeunes artistes, une leçon de Czerny, de Chopin, de Thalberg, de Stephen Heller, de Liszt, de Francis Planté, de Busoni, de Godowsky, de Widor, de Saint-Saëns. La méthode d'enseignement se modifie constamment selon l'âge, la main, les facultés intellectuelles, le talent et l'ardeur de l'élève. Avec

Saint-Saëns, I. Philipp estime que le travail spécial de la basse, dont tout dépend, qui n'est jamais suffisamment sûre ni ferme, est d'une importance essentielle. Enfin, détail pittoresque, il n'importerait pas moins de surveiller son régime. Le croisement des mains que I. Philipp recommande comme un excellent exercice de technique est, on le sait, fréquemment employé par Scarlatti. Mais celui-ci dut y renoncer dans sa vieillesse, un embonpoint exagéré ralentissait et gênait ses mouvements. Ses dernières pièces sont d'une exécution moins difficile. A quoi tient l'évolution d'un style ! Du moins le martyre de l'obèse aura-t-il sauvé une légion de pianistes d'irrémissibles péchés.

De ces systèmes, en résumé, les différences ne sont point irréductibles, si l'on veut bien se garder de l'absolu et faire à chacun sa part. Sans doute s'accordent-ils, en définitive, sur cette conviction que la pratique impose fatalement à la longue la nécessité, avant tout, d'un scrupuleux examen de conscience, l'application de l'intelligence au moindre effort et la connaissance de soi-même, de ses faiblesses, et le courage d'y remédier. Est-il un virtuose qui ne se crée à la longue sa thérapeutique personnelle ? Gardons aussi le souvenir de ce mot composé où la sagesse hellénique a marié indissolublement la beauté et la vertu : « Ce qui est beau est bien et vrai. » Cette discipline de la conscience, de la réflexion et de la volonté n'est-elle pas la meilleure, sinon la seule (1) ?

L'enseignement du piano se donne avec une autorité appuyée sur une longue expérience, au *Conser-*

(1) Si je ne puis entrer dans le détail de sa méthode rénovatrice, il convient de citer tout au moins en raison de l'intérêt qui s'attache au résultat de son enseignement, le nom de M. Thiberge qui par « l'ajustage : doigts-main-bras », prétend suppléer à la suppression des gammes, arpèges et exercices.

vatoire dont la renommée n'a pas cessé d'attirer des élèves étrangers qui s'honorent d'en avoir été les lauréats. Le temps n'est plus, en effet, où un Cherubini en refusait, en lui opposant sa nationalité, l'accès au jeune Liszt. Rappelons, parmi ceux des maîtres qui s'y sont succédé depuis 1795 environ, date à laquelle il fut réorganisé sous son actuelle dénomination, les noms de Ladurner, Gadin, Adam, Boieldieu, Pradher, Henri Herz, Le Couppey, Marmontel, Delaborde, Ch. de Bériot, Diemer, Alphonse Duvernoy, Pugno, Antonin Marmontel, Philipp, Cortot, Risler, Lazare-Lévy, Staub, Riera, Magda Tagliaferro, Marguerite Long, Ferté, Yves Nat, Batalla, Ciampi, G. de Lausnay.

Les classes ont actuellement à leurs têtes MM. Batalla, Doyen, Jules Genty, Perlemuter, G. Benedetti et Yves Nat ; Mmes Lucette Descaves, Yvonne Lefébure et A. Van Barentzen. Les réformes accomplies, à l'Ecole de la rue de Madrid, par Cl. Delvincourt dans la nature des épreuves imposées aux classes de piano et qui en élargissent la matière, en en purifiant, dans une certaine mesure, l'esprit, ne peuvent manquer d'ajouter à une supériorité qui n'est qu'un des reflets de notre culture.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler que Saint-Saëns fut, à l'*Ecole de musique religieuse et classique* fondée par Niedermeyer, le professeur d'une génération qui comptait André Messager et Gabriel Fauré. D'autre part, des Instituts comme la *Schola cantorum*, d'où s'est détachée, naguères, l'*Ecole César-Franck*, et où un Paul Braud s'est montré un excellent éducateur, l'*Ecole normale de musique*, sous la direction d'Alfred Cortot, l'effort accompli au *Conservatoire américain de Fontainebleau* par M. et Mme Robert Casadesus et M. Jean Batalla contribuent à maintenir notre prestige. A l'étranger,

on peut citer, dans le passé ou le présent, parmi les établissements libres ou officiels, le *Conservatoire de Prague ;* celui de *Vienne* avec Czerny, Busoni ou Emil Sauer ; le *Conservatoire de Leipzig* avec Mendelssohn et Moschelès ; celui de *Berlin* avec Kullak, Hans de Bulow, Klindworth ; de *Cologne* avec Hiller; de *Stuttgart* avec Kempff ; de *Hambourg* avec Deppe ; de *Münich* avec Szanto ; de *Genève* avec Stavenhagen, Liszt et Mme Panthès ; celui de *Bruxelles*, avec Arthur De Greef ; tandis que la *Royal Academy* de Londres évoque les souvenirs de Clementi et de Ries ; *Leningrad*, Rubinstein, Leschetizky, Mme Essipov ; *Varsovie*, Paderewsky ; *Lisbonne*, Vianna da Motta. En Italie, les *Ecoles de musique* ont été de bonne heure florissantes à *Venise*, *Palerme*, *Milan*, *Bologne ;* à Rome avec l'*Académie Sainte-Cécile.* Les Pays Scandinaves, l'Espagne, l'Amérique du Sud, à Buenos-Ayres, à Rio-de-Janeiro, enfin, à côté de leurs Universités, les Etats-Unis possèdent des Conservatoires ou des Institutions similaires dont les pensionnaires reçoivent les plus hautes leçons. Il est fréquent que des artistes, dûment brevetés, ressentent le besoin de s'astreindre à une nouvelle discipline. Ne peut-on souhaiter que, mettant à profit la présence dans nos murs, et à charge de réciprocité, de quelque grand dignitaire du clavier, les directeurs de nos Conservatoires les convient à entendre leurs classes et sollicitent leurs jugements, voire leurs exemples ? Les hôtes de Mme Marguerite Long n'ont pas oublié l'audition édifiante de certains de ses élèves par Emil Sauer. Cette forme de l'échange international serait, certes, singulièrement efficace, sans que l'amour-propre de notre pédagogie eût quoi que ce soit à en redouter.

Chapitre V

LES PIANISTES CÉLÈBRES

C'était au déclin du XVIIIe siècle, au beau temps encore des humanités, un admirable sujet à mettre en vers latins que l'éloge du piano naissant, voire en vers français. Et peut-être qu'un archiviste quelque peu fureteur découvrirait dans les papiers de l'abbé Delille, chantre du tric-trac et de la machine de Marly, un dithyrambe tissu de périphrases ingénieuses où, sans qu'il en coutât rien à la vérité ni « à la fierté si dédaigneuse de notre langue poétique », la nouvelle mécanique aurait été définie dans les termes les plus galants.

Le piano, le plus complet des instruments, par la réunion de ses qualités intrinsèques et de son pouvoir de substitution, n'a pas tardé, comme on le sait, à devenir l'élément vital de la culture, de l'expression et souvent de la création musicale. C'est au piano que la virtuosité a réservé la majeure partie de ses énergies et l'on pourrait dire que son arbre généalogique, si riche, dans son ampleur, de fruits savoureux, a grandi au jardin des Hespérides.

Des pianistes, et des plus renommés, la seule nomenclature excèderait presque les limites que nous nous sommes ici assignées. On sait quels ont été les précurseurs et ceux de leurs disciples qui ont préparé, parfois précédé une évolution dont, en

l'état présent de la facture, les conceptions actuelles semblent avoir pour longtemps fixé le terme.

Il ne nous appartient pas d'usurper ici le rôle des répertoires et d'étendre démesurément en l'illustrant le palmarès du clavier. Il est des noms, toutefois, dont on ne saurait omettre, sinon de révéler, du moins d'évoquer le prestige et qui ont dans le court intervalle de quelque cinquante ans enrichi le livre d'or non seulement du piano mais de la musique elle-même.

La période qui s'étend de Haydn (1732) à 1799, a vu naître entre autres en Allemagne : Mozart, Steibelt, Beethoven, Cramer, Hummel, Ries, Weber, Moscheles, Schubert, Kalkbrenner ; l'Alsace : Hullmandel, Camille Pleyel ; la Bohême : Dussek ; la France : Boély, Zimmermann ; l'Irlande : Field ; l'Italie : Clementi.

De 1800 à 1829 nous trouvons en Allemagne et en Autriche : Kessler, Herz, Knorr, Mendelssohn, Thalberg, Hallé, Hiller, Taubert, Henselt, Willmers ; en Angleterre : Litolff ; en Bohême : Dreyschock ; aux Etats-Unis : Gottschalk ; en France : Le Carpentier, Le Couppey, Stamaty né à Rome d'un père français, Mme Camille Pleyel, Marmontel, Prudent, Ravina, Lacombe, Delioux, Mathias ; en Hongrie : Liszt, Stephen Heller ; en Italie : Doehler ; en Pologne : Chopin, Wolff ; en Posnanie : Kullak ; en Russie : Fontana ; en Suisse : Stavenhagen, Raff.

De 1830 à 1879, naissent en pays germain : Hans de Bulow, Klindworthe, Jadassohn, Alfred Jaëll, Brahms, Sophie Menter, Friedheim, Rosenthal, Sauer, Szanto ; en Belgique : Arthur de Greef ; en Ecosse : Eugène d'Albert, Frédéric Lamond ; en Espagne : Albeniz, Granados, Ricardo Viñès ; aux Etats-Unis : Mac Dowell ; en France : Ch. de Bériot, Camille Saint-Saëns, Planté, Ritter, Diemer,

Delaborde, Duvernoy, Pugno, Falkenberg, Berthe Marx Goldschmidt, Pierné ; en Hongrie : Philipp, Joseffy ; en Italie : Sgambati, Buonamici, Martucci, Busoni, Casella, en Pologne : Tausig, Paderewski, Sliwinski, Stojowski, Hofmann, Zaremski, Radwan ; en Russie : Antoine Rubinstein, W. de Pachmann, Mme Essipov, Liapounov, Siloti, Sapelnikov, Godowsky, Gabrilovitch ; au Venezuela : Teresa Carreño.

La période contemporaine — nous entendons non seulement l'heure présente mais aussi le passé proche qui s'y rattache — par les souvenirs qu'il peut encore évoquer en nous — n'est pas moins riche.

Les grandes traditions se perpétuent dans l'école russe avec Lhévinne, Rachmaninov, récemment disparu, Borowski, Brailowsky, Horovitz ; en Allemagne avec Walter Rummel, Backhaus, Gieseking, Wilhelm Kempf ; en France avec Robert Casadesus, Jeanne-Marie Darré, Lélia Gousseau, Monique Haas, Lucie Caffaret, Monique de La Bruchollerie, Samson François ; en Suisse avec Ganz, Blanchet ; en Espagne avec Malats et José Iturbi ; en Pologne avec Arthur Rubinstein, cependant qu'originaire de Roumanie, Boskoff s'est fixé sur notre sol, ainsi que Clara Haskil.

Faut-il citer, hors cadres, le comte Zichy de naissance hongroise qui, privé à l'âge de quatorze ans de l'usage du bras droit, acquit une extraordinaire virtuosité de la main gauche qu'il manifestait non seulement dans l'exécution d'œuvres écrites pour cette même main mais aussi dans des compositions originales ou des transcriptions ? Il a été imité en ceci par le pianiste manchot Wittgenstein à qui Ravel a dédié son *Concerto en* ré pour la main gauche, que beaucoup de bons esprits préfèrent à son ambidextre aîné le *Concerto en* sol.

*
* *

Né à Bonn le 27 novembre 1784, mort à Francfort-sur-le-Mein le 30 janvier 1838, Ries fut à Vienne l'élève de Beethoven dont il a retracé, en collaboration avec Wegeler, la biographie. Camille Pleyel, né à Strasbourg le 18 décembre 1788, mort à Paris le 27 décembre 1855, avait quelque peu sacrifié la virtuosité à la direction de la maison où Kalkbrenner fut, pendant un certain temps, son associé et dont la marque continue de rayonner dans le monde entier. Boély né à Versailles le 19 avril 1785, mort à Paris le 27 décembre 1858, fut en même temps que pianiste, organiste à Saint-Germain-l'Auxerrois. Il a laissé un œuvre important, malheureusement méconnu et nettement supérieur à la production contemporaine. Quant à Zimmermann, né et mort à Paris (1785-1853), son enseignement au Conservatoire hautement prisé, avait formé Alkan, Prudent, Ravina, Marmontel, Ambroise Thomas. Sa fille Anne avait épousé Gounod.

De Kessler (1800-1872), les *Etudes* sont restées au répertoire de la pédagogie. Est-il nécessaire de citer le nom de Mendelssohn qui fut lui-même un très grand pianiste ainsi que celui de Ferdinand Hiller (1811-1885) avec qui le liait une étroite amitié et qui lui succéda à la direction des Concerts du Gewandhaus de Leipzig ? Et aussi celui de Clara Wieck qui épousa Schumann et que l'on doit, sans hyperbole, tant pour la maîtrise de sa virtuosité que pour ces hautes vertus musicales qui égalent l'interprète à l'œuvre, admettre dans le patriciat du clavier ?

Les succès éclatants d'Henselt (1814-1889) lui valurent d'être nommé virtuose de la Chambre de l'Impératrice de Russie. Enfant prodige, applaudi

dès l'âge de douze ans. Henri Litolff (1818-1891) renonça de bonne heure à la carrière de virtuose pour se livrer à la composition et aux développements des éditions auxquelles il a donné son nom. Dreyschock (1818-1869) a remporté, lui aussi, de nombreux succès de concerts et beaucoup écrit pour le piano. Le Carpentier (1809-1869) ne doit pas être oublié, ne serait-ce que pour la vogue qu'a longtemps connue sa méthode. Le Couppey (1811-1887) et Marmontel (1816-1898) relèvent avant tout, comme lui, de l'enseignement où Marmontel a occupé une place prépondérante. Toute une génération de pianistes et des plus distingués est issue de sa classe au Conservatoire : tels Guiraud, Paladilhe, Salvayre, Joseph Wienawski, Lack, Alphonse Duvernoy, Léon Delafosse, sans compter Claude Debussy.

Né et mort à Paris comme Kalkbrenner, son professeur, Georges Mathias (1826-1910) a joui du privilège d'être un élève de Chopin dont il a pu transmettre l'exemple durant les quelques années qu'il a professé au Conservatoire.

Le compositeur et le pianiste marchaient de pair chez Stephen Heller (1814-1888). Pianiste de la Cour d'Autriche, Kullak (1818-1882) a été non seulement un exécutant hors ligne mais aussi un maître éminent qui a trouvé des formules d'exercices dont la *Méthode du jeu d'octaves* est la plus connue. A Jules Fontana (1810-1869) on doit la publication des œuvres posthumes de Chopin, dont il fut un des meilleurs élèves. De Liszt, Stavenhagen (1862-1914) et Raff (1822-1882) sont aussi tributaires, le second s'étant d'ailleurs voué presque entièrement à la composition. Les succès précoces de Hans de Bulow (1830-1894) chez qui la virtuosité s'alliait à une haute culture musicale avaient attiré sur lui l'attention de Liszt. On sait qu'il épousa sa fille Cosima

qui devait devenir plus tard la femme de Wagner.

Le nom de Brahms (1833-1897) se passe de commentaires. Le répertoire du piano a une lourde dette envers lui. A côté de Klindworth (1830-1916), de Jadassohn (1831-1902), d'Alfred Jaëll (1832-1882) dont le jeu fait de charme contrastait paradoxalement avec celui de sa femme Marie Traumann qui se recommandait par des qualités plus spécialement masculines, à côté de Sophie Menter (1846-1918), il faut tirer de pair Moritz Rosenthal, né à Lemberg en 1862, élève de Joseffy et de Liszt et dont le mécanisme acrobatique ne semble pas avoir été dépassé. Emil Sauer (1862-1942) a été un des derniers élèves de Liszt. « Virtuose éblouissant, inter-« prète de haut style, a écrit Mme Marguerite Long, « il a su concilier les tendances modernes du piano « tout en conservant les traditions de la grande « époque. »

Th. Szanto (1877) a longtemps séjourné à Paris où il a pris une part active à la vie musicale antérieurement à 1914. D'Arthur de Greef, né à Louvain en 1862, les habitués de nos Sociétés de concerts n'ont certainement pas oublié la prédilection pour le *Concerto en* sol *mineur* de Saint-Saëns. Elève, comme lui, de Liszt à Weimar, Eugène d'Albert (1864-1932) a été un des virtuoses les plus en vue de ce temps, comme aussi son compatriote Frédéric Lamond qui parut fréquemment sur nos estrades. Les noms d'Albeniz (1860-1909) et de Granados (1867-1916) éveillent en nous un écho trop proche pour qu'il soit nécessaire de redire tout ce que le clavier doit aux auteurs d'*Iberia* et des *Goyescas*. Au cours d'un séjour à Paris vers 1912, Granados qui avait été d'ailleurs l'élève de Ch. de Bériot se fit entendre à l'ancienne salle Pleyel et son jeu, qui semblait rénover la sonorité du piano, a laissé

à ceux qui l'ont entendu un impérissable souvenir. Quant à Ricardo Viñès, élève lui aussi de Bériot, est-ce bien à la Catalogne qu'il appartient et ne pouvons-nous pas revendiquer ce pionnier de notre musique d'avant-garde, l'initiateur et l'oracle des Debussy, des Ravel, des Schmitt, des Francis Poulenc et de tant d'autres dont la finesse de son esprit et de son jeu étincelant pénétraient les secrets subtils ?

Le nouveau Continent du Nord et du Sud, la France avec Marmontel et Savard, l'Allemagne avec Raff ont eu leur part dans la formation de Mac Dowell (1861) qui fut professeur de piano au Conservatoire de Darmstadt, puis à New-York sa ville natale où il mourut en 1908.

Professeur à l'Ecole Niedermeyer puis au Conservatoire, Charles de Bériot (1833-1914), a, comme Alphonse Duvernoy (1842-1907) compté dans sa classe quelques-uns des représentants les plus notoires de l'école française du piano dont Théodore Ritter, qui fut l'élève de Liszt, a brillamment défendu la renommée dans la plupart des capitales européennes. D'autre part, Berthe Marx-Goldschmidt a remporté de nombreux succès tant en France qu'en Allemagne. Il arrive que certaines œuvres restent liées au souvenir des interprètes en qui elles se sont le plus intimement réincarnées ; tel le *Concerto* de Grieg à celui de Raoul Pugno (1852-1914) dont le toucher, comme celui de Granados, semblait transfigurer l'instrument dans l'irisation de ses résonances. Plus rares sont sans doute actuellement les auditeurs de Louis Diemer, de Camille Saint-Saëns ou de Francis Planté.

Diemer (1843-1919) a été non seulement, comme Marmontel, l'éducateur au Conservatoire d'une lignée féconde elle aussi en pianistes de premier

plan, les Risler, les Cortot, ou Lazare Lévy, Jean Batalla, Armand Ferté, professeurs à leur tour rue de Madrid mais aussi jusqu'à sa dernière heure un virtuose militant qui devait sa renommée à la perfection proverbiale de son exécution tributaire de la tradition classique. Le reproche le plus pertinent qu'on ait pu adresser plaisamment à Diemer c'est, sans doute, son incapacité de faire une fausse note. C'est de la même école que relevait Saint-Saëns (1835-1921), enfant prodige que Berlioz dénommait plus tard un pianiste foudroyant et qui fut l'émule de ses contemporains illustres. Mais au rebours de ce qui lui était arrivé à ses débuts, le compositeur avait peu à peu éclipsé le pianiste. On affirme qu'il n'a jamais cessé de travailler ses doigts. Et j'incline d'autant plus volontiers à le penser qu'ayant été reçu par Saint-Saëns peu de temps avant son départ pour l'Algérie qui devait être son dernier voyage, je le surprenais à son clavier. On reconnaissait aisément dans son jeu les caractères de son inspiration et de son style : cette sobriété et cette impeccabilité, cette aisance, cette retenue dans l'émotion, ce souci primordial de la « forme » qui était à ses yeux le but même de l'art. Il était d'ailleurs extrêmement sévère pour lui-même.

Un je ne sais quel charme s'attache au nom de Francis Planté, qui a persisté jusque dans les évocations qui perpétuent son souvenir et font d'autant plus cruel le regret de ne pas l'avoir entendu que l'exceptionnelle longévité de ses facultés artistiques eût pu jusqu'à ces dernières années nous en conserver l'aubaine. Premier prix du Conservatoire à l'âge de onze ans, dans la classe de Marmontel, Planté semblait prédestiné au piano dont son existence a été inséparable, qui était devenu pour lui un élément

vital et aussi une sorte de religion amie de la solitude. C'est ainsi qu'au sortir du Conservatoire, bien loin d'exploiter des succès précoces, il se confinait, dix années durant, dans une retraite studieuse d'où il sortait enfin en état de grâce. De bonne heure, il avait fui la publicité, bornant ses apparitions sur les estrades à des concours charitables dont les sollicitations se multipliaient, telles les quatres séances données au bénéfice des œuvres de guerre en 1919 dans la crypte de l'église Saint-Honoré-d'Eylau. Et c'était une surprise exquise de voir revivre sous ses doigts non pas seulement le répertoire qui avait éduqué sa jeunesse mais les dernières créations de la musique contemporaine qui comme les œuvres de Mozart ou de Chopin lui étaient devenues en quelque sorte consubstantielles, celles de Ravel et tant d'autres. Au piano, Planté était infatigable et il arrivait que sa résistance surpassât celle de ses auditeurs les plus qualifiés. Car l'âge semblait n'avoir aucune prise sur lui. Les dernières pensées qu'il a inspirées ne sont presque qu'un écho des succès universels de sa jeunesse. « Fougue, « clarté, élégance, a dit M. Philipp à propos de « Ritter, subtilité, charme à propos de Pugno, tech- « nique consommée à propos de Czerny, Planté, « ajoute-t-il, résume toutes ces qualités qu'il pos- « sède au degré suprême. » « Les dictionnaires nous « enseignent, écrivait Pierre Lalo, au lendemain des « matinées de Saint-Honoré-d'Eylau, que M. Planté « est né en 1839, mais si les dictionnaires ne nous « l'assuraient pas, rien ne pourrait nous le révéler. « Ni un amoindrissement de la vigueur physique, « ni surtout un appauvrissement des qualités tech- « niques et musicales ; pas un pianiste de vingt ans « n'a un jeu si riche, si souple et si ardent. Si le « temps y a fait quelque changement c'est pour y

« apporter des vertus qu'il n'avait pas encore. »

Les noms d'Edouard Risler (1873-1929) et d'Alfred Cortot s'unissent dans leur confraternité au Conservatoire sous la tutelle de Diemer. Dès sa sortie de l'école, Risler après un court stage en Allemagne sous la direction de Stavenhagen, de Klindworth et d'Eugène d'Albert ne tardait pas à s'imposer. C'est surtout dans le répertoire des romantiques vers lequel ses tendances héréditaires l'inclinaient manifestement, que cette solidité, cette puissance, qui caractérisaient son talent, s'imposaient avant tout. Et les survivants d'une période déjà lointaine ont gardé la mémoire de ce cycle des trente-deux *Sonates* pour piano de Beethoven qui fut en 1906 un événement. Non pas que Risler ait été infidèle à l'Ecole française. Sa mémoire reste inséparable de cette *Bourrée fantasque* de Chabrier dont la verve truculente et humoristique n'a pu jaillir que de notre sol.

Alfred Cortot poursuit son activité. C'est à la virtuosité que ses débuts semblaient tout d'abord le promettre. Mais il ne tardait pas à s'en évader, ambitieux de servir la musique au delà des limites du récital. Initiateur d'auditions wagneriennes, auxquelles nous devions, entre autres, les prémisses du *Crépuscule des dieux* ou de *Tristan et Yseult*, chef d'orchestre au cours de ces concerts du Nouveau-Théâtre où il réveillait de leur léthargie des chefs-d'œuvre oubliés, directeur d'une Ecole de Musique, c'est à peine si ses doigts ont connu quelques années de chômage qui n'en ont pas altéré les facultés. Depuis son retour déjà lointain au clavier, Alfred Cortot n'a pas cessé d'y être assidu et c'est avant tout le pianiste qui a prise sur la génération contemporaine. Faut-il rappeler les séances du trio Cortot-Thibaud-Casals ? L'ubiquité au piano

n'est pas chez Cortot moins remarquable. Il suffirait, au surplus, de s'être imprégné des Etudes pénétrantes qu'il a consacrées à la musique française de piano (1) pour préjuger de la qualité de l'interprétation qui les illustre en faisant partager à la sensibilité les plaisirs de l'esprit.

« Ne regrettez pas de n'avoir pas entendu Liszt, disait Francis Planté à un professeur de notre Conservatoire. Busoni, c'est aussi beau. » On pourrait se permettre de n'ajouter rien à ce témoignage non unique en son genre. Il semble que par cette domination impérieuse du clavier, par la magnificence de cette technique qui pouvait prétendre à être admirée en soi comme une force de la nature, l'art de Busoni demeure incomparable au sens le plus strict de cet adjectif souvent galvaudé. Les plus périlleux exploits du mécanisme ne laissaient jamais l'impression de l'acrobatie mais d'une exaltation splendide de la pensée créatrice. « Autodi-« dacte, dit M. Philipp, il s'était fait un jeu aérien, « magique.» Il était aussi selon le mot d'A. Casella, un créateur. Quiconque a entendu certaines transcriptions de Bach ou les vertigineuses *Variations sur un thème de Paganini* en gardera une impérissable mémoire.

L'équité exige qu'aux noms de Busoni et à ceux que nous avons cités, nous ajoutions ceux de C. Fumagalli, Cesi, Rinaldi, Brugnoli, de Consolo qui a contribué, selon A. Casella, à préparer la renaissance actuelle en Italie avec, entre autres, Zecchi, Agosti, Siniscalchi sans oublier Alfred Casella lui-même, décédé à la suite d'une longue maladie au mois d'avril 1947 et dont le rôle en France même ne doit pas être méconnu. Ajouterai-je, pour

(1) *La Musique française de piano*. Presses Universitaires de France.

que nous en prenions notre part d'orgueil, que les trois pianistes étrangers qu'il admirait le plus à cette heure sont : Alfred Cortot, Arthur Rubinstein et Walter Gieseking ?

La Pologne n'a pas borné sa maternité à Chopin. Les Slivinsky (1865), les Stojowsky et autres étaient naguère, les hôtes de nos salles de concerts et c'est un renom universel que s'est acquis Carl Tausig, l'élève préféré de Liszt, et aussi Josef Hofman, sans compter M. de Radwan, un des interprètes les plus assidus de Chopin, qui a trouvé en France une seconde patrie. De Paderewski, la présence ne nous a pas été épargnée et s'il a connu sur l'un et l'autre continent une vogue aussi exceptionnelle que durable, encore que la critique allemande se soit montrée parfois hostile, il n'a sans doute été nulle part mieux compris que chez nous. L'artiste est, en Paderewski, inséparable de l'homme et du patriote envers lequel la Pologne, dont on a pu dire qu'elle devait son salut à la lyre plus encore qu'à l'épée, ne saurait être trop reconnaissante. « Pade- « rewski, a dit Saint-Saëns, est un génie qui, par « hasard, joue du piano. » Son jeu était l'écho d'une grande âme fascinée par ses horizons chimériques. C'est, en Paderewski, l'idéal de Chopin qui revivait et c'est par ses interprétations souvent très libres, d'ailleurs, qu'il entraînait tous les cœurs après soi, les cœurs féminins surtout, par ces envolées soudaines ou par la nostalgie de cet intraduisible *zal* des Polonais, par cet envoûtement en un mot auquel on ne résistait pas et qu'il était délicieux de subir.

Parce qu'il a été l'élève de Paderewski j'ai fait place ici à Harold Bauer, né à Londres en 1873 de souche allemande, qu'il faut compter parmi les pianistes les plus en vue de ce temps parce que la maîtrise de son exécution n'était que l'instrument

d'une rare faculté de recréer, d'approfondir les chefs-d'œuvre et d'en réincarner le génie. C'est à la salle Pleyel, je crois, qu'Harold Bauer a paru pour la dernière fois en France, il y a de trop nombreuses années. C'est là un abandon auquel on ne peut songer sans en déplorer le vide.

De Mme Marguerite Long, le nom demeurera associé au mouvement musical de la période actuelle tant par les succès de son activité pédagogique que comme interprète, toujours sur la brèche, de Fauré, de Debussy ou de Ravel. Il est fâcheux que leur enseignement au Conservatoire ait quelque peu absorbé à son profit un Lazare-Lévy, un Yves Nat, Jean Batalla, un des premiers titulaires du Prix Diemer dont la présence au clavier, en récital, ou avec l'orchestre, offre le plus rare attrait. Marcel Ciampi, Jean Doyen, Armand Ferté n'ont pas cessé de concilier leur mission didactique avec la propagande par le son. Aussi bien, ce n'est pas sans regret que nous nous voyons contraint de limiter dans le présent une énumération qui, quelque ambition qu'elle ait d'être complète, n'éluderait ni les lacunes, ni un soupçon d'arbitraire. C'est dans les palmarès du Conservatoire qu'il convient de chercher, ce sèmble les pianistes dont la carrière s'est déroulée ou paraît devoir se poursuivre avec une particulière notoriété.

DEUXIÈME PARTIE

LA MUSIQUE

CHAPITRE PREMIER

LES DÉBUTS DE LA MUSIQUE POUR PIANO

La révolution beethovenienne

Le piano, qui est comme le clavecin un instrument complet, offre à l'inspiration des ressources qui l'assurent de sa fidélité. Toutefois, les transformations de ses facultés expressives ont eu pour corollaire une évolution non seulement dans le jeu des virtuoses mais dans la pensée et le style des créateurs dont il favorisait l'essor et stimulait l'imagination. Et cette supériorité sur son ancêtre ne pouvait manquer de se traduire pour le piano par le développement, incommensurable, de son répertoire. De fait, si l'on excepte un Berlioz, un Wagner, un Reyer, un Lalo, il est peu de compositeurs qui n'aient fait au piano l'aumône de quelques pages. Il n'en est point qui n'aient recours à son ministère pour élaborer leurs œuvres ou tout au moins pour en effectuer, partitions, transcriptions, accompagnements, la diffusion.

On remarquera peu de différence entre les pièces composées pour le clavecin et les premières pages destinées au piano-forte. Les ornements qui surchargeaient la ligne mélodique deviennent, nous le savons, moins fréquents, encore que Ph. Em. Bach conserve dans ses premières œuvres qui pouvaient

d'ailleurs être jouées au clavecin, l'écriture traditionnelle. Il serait, au surplus, erroné de considérer les ornements comme un artifice uniquement destiné à suppléer à la brièveté du son. C'est aussi une formule expressive, un agrément qui se rencontre dans des instruments chantants et qui a d'ailleurs survécu au déclin du clavecin.

La fragmentation de la ligne mélodique, la transposition à des octaves différentes, conduisent peu à peu à l'expression par le timbre. Chez Haydn, avec la discrétion des ornements, le trait se développe, s'élargit, devient plus coulant. Les arpèges continus sont souvent usités. La variation est moins ramassée, l'écriture plus aérée. Les *Variations en* fa *mineur* dénotent une fantaisie, une liberté qui marquent un progrès réel sur les compositions de ses prédécesseurs.

Si, dans les œuvres pour piano de Mozart, la forme diffère nettement déjà de celle de Haydn, le génie de l'auteur de *Don Juan* en renouvelle non moins la substance. L'influence italienne se fait jour dans la mélodie comme dans la vocalise du trait qui jaillit fusant, perlé. Les Variations, les Andante émanent d'un sentiment plus profond. La *Fantaisie en* ut *mineur* affirme magistralement cette tendance. Si les accompagnements en batteries en arpèges brisés y demeurent encore fréquents, l'ampleur du piano moderne s'y décèle dans la phrase musicale. Comme pour Beethoven, l'interprète pensera ici à l'orchestre et sera tenté d'en rechercher les sonorités.

C'est avec Muzio Clementi que s'ouvre véritablement l'ère du piano. Il y a dans le *Gradus ad Parnassum*, son chef-d'œuvre didactique, tous les éléments nécessaires pour établir une technique parfaite du piano. La force et l'articulation propres à chaque doigt sont étudiées ; l'égalité et la tranquil-

lité de la main, l'accompagnement d'une mélodie par un dessin léger et rapide, la bravoure, les écarts, les arpèges, les tierces, les sixtes, les octaves et les accords brisés, le tout comportant évidemment le langage du temps. Mais comme ce dernier constitue l'élément essentiel d'œuvres capitales, on ne peut se passer, pour interpréter dignement celles-ci, de s'y être adapté. De Rust (1739-1796), qu'on peut considérer comme un précurseur de Beethoven, il est regrettable que les *Sonates* aient subi des remaniements qui ont à un certain degré risqué de nuire au discernement de la critique. On ne saurait, en considération de la pédagogie, omettre le nom de Cramer dont Beethoven estimait que ses quatre-vingt-quatre *Etudes* étaient la meilleure préparation à l'intelligence et à l'exécution de ses Sonates. Il en avait annoté une vingtaine pour son neveu. Ses remarques sont surtout relatives au rythme et à la place des accents. Il n'est pas sans intérêt, d'autre part, de noter les figures qui semblent se rencontrer pour la première fois dans les œuvres de piano de Hummel (1778-1837) : traits en arpèges, répartis aux deux mains, en arpèges brisés avec emploi de la double appogiature, en tierces et en sixtes brisées, divisées entre les deux mains sur une pédale, l'attaque de la première note étant confiée à la main gauche ; formules mélodiques en dessins rapides par mouvements contraires ; sauts d'octaves en accords dont Liszt anoblira, si l'on peut dire, l'usage, trilles coupés par des notes étrangères dont la dernière Variation de la *Sonate op. 111* de Beethoven offre un exemple frappant. Un legato extrêmement rigoureux, les larges écarts, les passages alternatifs des deux mains exigeant une préparation légère et souple, se montrent chez Henselt comme des effets nouveaux.

L'apparition de l'œuvre de piano de Beethoven

est peut-être en l'espèce l'événement le plus considérable parce qu'il régénère à la fois par la nature, la force et la source de son inspiration l'essence et les formes. Le « pianisme » et ses formules spécifiques le cèdent aux exigences du lyrisme. Nulle vanité dans la virtuosité qui répond toujours aux nécessités de l'expression et bannit les poncifs. L'analyse des *Concertos*, l'ascension si l'on peut s'exprimer ainsi des trente-deux *Sonates*, ne sont plus à faire. C'est l'orchestre qui retentit sur le clavier et chacun de ses instruments y garde son mode d'expression propre. N'est-ce pas — rappelons-nous-le — ce que Saint-Saëns a voulu dire quand il parle des difficultés inhérentes à l'exécution des *Sonates* et des *Concertos* de Beethoven pour le piano ?

C'est surtout dans la seconde période qui relève déjà d'un certain esprit romantique que Beethoven s'engage résolument dans une voie nouvelle. Quelques détails techniques sont à noter. Dans la *Sonate op. 26* la conclusion de la *Marche funèbre* n'est pas sans analogie avec celle de la *Marche funèbre* de Chopin. Dans l'*Op. 27* baptisée par le poète Rellstab « Clair de lune », l'*Adagio* confine par anticipation à la traduction d'une « impression ». C'est dans le final le même accord qui rebondit sur un rythme de chevauchée haletante et le trait qui descend, avec son chromatisme trébuchant, et qui précède les deux mesures d'Adagio avant la péroraison, est identique, avec ses appogiatures, à celui de la *Fantaisie-Impromptu op. 66* de Chopin. Déjà le Scherzo a cessé d'être un motif ornemental pour devenir un des éléments caractéristiques du drame. La tendance à s'évader des formes traditionnelles devient irrésistible dans la troisième période de la production beethovenienne avec la *Sonate op. 106*, contemporaine de la *IX*e *Symphonie*, dont elle a les

dimensions inusitées. Ecriture, technique, tout y est absolument nouveau.

On chercherait inutilement dans la série des *Sonates* la trace de quelque complaisance pour la virtuosité vaine. Là encore la pensée se refuse à toute concession et, au fur et à mesure que l'on avance, les vestiges de ces locutions techniques dont les premières œuvres ne pouvaient pas être exemptes, disparaissent. Ces gammes perforantes, ces octaves, ces arpèges brisés, ces accords ambitieux et volontaires ont un sens expressif et la rectitude du trait classique ne cesse de fléchir dans cette atmosphère de vibrations où les silences mêmes s'emplissent de musique.

Avec la Fugue, ce sont les Variations que Beethoven traite le plus souvent dans ses dernières œuvres pour piano. Les Variations de l'*Op. 109* sont construites sur un très beau thème d'Andante. Elles s'attachent, d'ailleurs, beaucoup plus à développer le sentiment, à extraire toute la substance musicale du sujet, qu'à varier la forme. Et la technique s'adaptera à cet esprit sans se soucier des us et coutumes de l'instrument. C'est sur des Variations enfin que se terminera, avec l'*Op. 111*, le cycle des trente-deux *Sonates*. La difficulté d'exécution en est très grande, à tous égards.

Beethoven a composé *Trente-deux Variations* sur un thème de Valse proposé par l'éditeur Diabelli. Sur ce sujet médiocre, il a laissé un abrégé de la pensée et de la fantaisie musicales et il semble que, comme on l'a dit, il se soit servi du piano pour exprimer des idées qui le dépassent. L'audition intégrale des trente-deux *Sonates* telle que l'a donnée Edouard Risler à Paris en 1906 semblait une de ces prouesses que la musique peut être fière d'enregistrer dans ses annales.

Chapitre II

LA PÉRIODE ROMANTIQUE

Il y a, dans l'histoire, une continuité qui confère toujours quelque chose d'arbitraire aux délimitations trop nettes. Il est admis, toutes réserves faites touchant Beethoven, que c'est avec Weber que s'ouvre l'ère proprement romantique. Virtuose du clavier. C. M. de Weber (1786-1826) a exercé sur la musique du siècle dernier une influence considérable due, pour la plus grande partie, à ses œuvres théâtrales dont sa musique de piano s'inspire avant tout plutôt qu'on y discerne la trace d'un renouveau. L'usage fréquent des trémolos, reflets de l'écriture orchestrale, la multiplicité des dessins en octaves, donnent beaucoup d'éclat à sa facture. L'étendue de ses mains lui a permis d'employer ces formules d'accords et d'arpèges dont l'écartement rend ces passages scabreux pour des pianistes moins bien doués à cet égard. Le *Concertstück* où se trouve un *glissando* qui stupéfia l'auditoire quand Liszt l'exécuta pour la première fois à Paris à un Concert de la Société du Conservatoire, le *Rondo en* mi *bémol*, la *Sonate op. 39*, l'*Invitation à la Valse* ont, certainement, contribué, avec les œuvres de Schubert à arrêter, pour un temps, la décadence passagère de l'art pianistique.

De Schubert, la musique pour piano mérite sans

nul doute d'être placée au même rang que celle de Chopin, ou de Schumann. Telles ses *Sonates*, l'admirable *Fantaisie* dont on a remarqué qu'elle est la première composition de forme cyclique pour le clavier et dont l'*Adagio*, d'une profondeur de sentiment et d'une intensité d'émotion infinies, est une des plus belles pages du répertoire du piano. Elle présente, d'ailleurs, une grande difficulté et Liszt a écrit pour elle un accompagnement remarquable par son équilibre sonore et sa discrétion. Avec ses *Impromptus*, ses *Valses*, ses *Moments musicaux*, Schubert s'est montré véritablement un précurseur.

Avant d'en arriver aux trois plus grands pianistes qui naquirent à un an d'intervalle, Chopin en 1810, Liszt en 1811, Thalberg en 1812, il convient de signaler quelques compositeurs qui réfléchissent le goût d'une époque dont on n'aurait qu'une idée inexacte si l'on ne s'arrêtait qu'aux chefs-d'œuvre qu'elle a vus naître. Les progrès incessants de la facture avaient amené, avec la formation de deux écoles, l'une qui s'attachait aux qualités expressives de l'instrument, l'autre plus préoccupée de l'effet et de la virtuosité transcendante, l'apparition d'œuvres destinées à favoriser ces tendances. Il s'ensuivit, vers 1810, une floraison de fantaisies, variations, pots-pourris qui atteignit son plein épanouissement vers 1830. La plupart de ces compositions seraient absolument inaudibles aujourd'hui.

De Jadin, de Pradher, l'un et l'autre professeurs au Conservatoire et compositeurs trop féconds, les noms valent d'être retenus parce qu'ils ont, en découvrant et en vulgarisant de nouveaux principes pour le doigté, le phrasé, l'agilité, donné à leurs élèves parmi lesquels figurent Herz et Rosellen, la possibilité d'atteindre à une virtuosité supérieure

qui va devenir, en se spécialisant, une source de renommée pour un grand nombre d'exécutants, pour Tedesco, l'Annibal des octaves ; Willmers, le roi du trille ; Dreyschock, l'Empereur de la main gauche... Citons pour mémoire Mortier-Fontaine qui fit entendre pour la première fois à Paris la *Fantaisie* pour piano, orchestre et chœurs et les dernières *Sonates* de Beethoven, ainsi que le *Concerto en* sol *mineur* de Mendelssohn.

Chopin demeure dans l'histoire de la musique un être d'exception. Au surplus, tout ce qui apparaît en lui de nouveau, d'inouï a sa source dans l'originalité de la pensée beaucoup plus que dans celle de la forme. C'est le piano seul, affranchi de toute influence de l'orchestre qui a été son oracle. Faut-il rappeler ces titres : *Etudes*, *Préludes*, *Nocturnes*, *Impromptus*, *Ballades*, les deux *Sonates*, les *Mazurkas* trop peu connues, les accents héroïques de la *XII*e *Etude op. 10*, de la *Polonaise en* fa *dièze mineur*, la *IV*e *Ballade* par quoi il atteint au sublime ? C'est le miracle de son génie que d'être parvenu aussi haut uniquement avec une musique qui ne se conçoit qu'au clavier. Dans cet œuvre relativement peu abondant, tout, ou presque tout, est trouvaille et propre à susciter une admiration qui ne se prescrit point. Combien de chefs-d'œuvre de la musique contemporaine les compositions de Chopin n'ont-elles point suggéré ? Elles se reflètent chez un Debussy, chez un Fauré plus encore et jusque dans un certain épisode des *Variations symphoniques* de César Franck. Il est peu de pages écrites pour le piano qui n'en aient subi ou qui n'en subissent encore aujourd'hui l'empreinte.

L'influence de Liszt a été par ses œuvres, son activité de pianiste, de chef d'orchestre, par son dévouement aux grandes causes, prépondérante.

Influence qui, sur la musique de piano, a été plus importante que celle de Paganini sur le violon parce que, — c'est Saint-Saëns qui parle, — « Paganini est resté dans l'inaccessible où lui seul pouvait vivre, tandis que Liszt, parti du même point, a daigné descendre dans les régions praticables où peut le suivre quiconque veut prendre la peine de travailler sérieusement. » Incarnation du piano moderne, Liszt, avec l'accroissement de la sonorité et les moyens employés à cet effet, thèmes en accords, à trois ou quatre parties souvent doublés aux deux mains, effets de trémolos à la basse, fréquents chez Weber, doubles notes, jeux d'octaves, extension, a été un grand inventeur : il a presque tout révisé, transfiguré. Comme chez Clementi, c'est dans ses *Etudes* que l'on peut le plus clairement discerner la nouveauté de son style et de son vocabulaire, par exemple *Feux Follets*, cette poussière de sonorité avec ses effets chromatiques en doubles notes d'une résonance toute moderne, les *Harmonies du Soir*, la pathétique *Etude en* fa *mineur* et les successions d'accords de sixtes alternés aux deux mains, *Mazeppa* qui embrasse, avec ses accords, et ses arpèges fulgurants toute l'étendue du clavier et qui, recomposé pour l'orchestre et devenu poème symphonique, illustre magnifiquement les vers de Hugo.

L'imagination de Liszt l'a particulièrement servi dans ses adaptations de la technique du violon au piano réalisées d'après des œuvres de Paganini. L'une des plus célèbres, la *Campanella* est de ce fait extrêmement intéressante. Les sauts d'intervalles, les glissandi, les pizzicati sont traduits avec une étonnante ingéniosité. Cette musique est, d'ailleurs, si exactement appropriée aux ressources et aux caractères de l'instrument, elle donne avec tant de sûreté et d'habileté le maximum d'effet

par rapport aux procédés d'exécution employés, qu'elle ne paraît pas difficile. Et ce sont ces procédés qui, tout en bouleversant certains préjugés de l'ancienne école, sont devenus indispensables et se placent à la base même de l'exécution des œuvres contemporaines.

Comme les compositeurs de sa génération, Liszt a sacrifié aux paraphrases sur les airs d'opéra en en régénérant l'esprit. Le mysticisme lui a inspiré les *Jeux d'eau de la Villa d'Este* dont une série d'arpèges dans l'aigu évoquent les célèbres fontaines et qui s'achèvent par le commentaire musical d'une parole de l'Evangile. Les deux légendes *Saint François d'Assise prêchant aux oiseaux* et *Saint François de Paule marchant sur les flots*, sont deux exemples de musique descriptive des plus caractéristiques.

Les deux *Concertos*, dont le *Concerto en mi bémol* est le plus connu, relèvent de la conception beethovenienne en opposant l'instrument solo à l'orchestre. Quant à la *Sonate*, unique en son genre, elle se présente sous une forme si neuve, si personnelle que Wagner après l'avoir entendue sous les doigts de Klindworth à Londres écrivait à Liszt : « La *Sonate* est belle au delà de toute expression, grande, gracieuse, profonde, noble, sublime comme tu l'es. »

Inférieur de toute évidence à Liszt et à Chopin comme compositeur, Thalberg paraît, de l'avis de ses contemporains, avoir, en tant que virtuose, égalé l'un et dépassé l'autre. On lui doit douze *Etudes* et une *Préface de l'art du Chant appliqué au piano* où il a multiplié les conseils judicieux. Des procédés qui lui ont valu la célébrité, l'abus qui a été fait dans la suite a fini par lasser le public. De nombreux compositeurs ont, tout en innovant sur son style, suivi la trace de Thalberg et laissé une foule de morceaux de genre dont les parasites

ont envahi, non sans dommage, le répertoire du piano.

De Félix Mendelssohn l'œuvre pour piano s'impose par la perfection de la forme. Mendelssohn est un des représentants les plus caractéristiques de l'art allemand au XIX^e siècle. Romantique de conception, sa musique est de construction classique. Rien qu'on ne retrouve chez les maîtres qui l'ont précédé ou chez Schumann, son contemporain. Musique d'une égalité soutenue dans tous les genres ; musique heureuse comme l'existence privilégiée de son auteur.

Les sept recueils de *Romances sans paroles* comptent parmi les pages les plus pittoresques qu'il ait composées pour le piano. Mendelssohn a cultivé les Variations avec bonheur. Les dix-sept *Variations sérieuses* sont une de ses œuvres les plus accomplies où, d'autre part, toutes les qualités d'un exécutant peuvent être mises en lumière. Pianiste de grand mérite, Mendelssohn s'était fait au concert l'interprète des œuvres classiques de Bach, notamment. A ce culte du grand Cantor nous devons six *Préludes et fugues* qui gardent leur place dans les recueils des « Bonnes traditions » précieux à l'enseignement.

Schumann présente avec Schubert ce trait commun que sa technique est le reflet d'une sensibilité qui se fait jour dès ses premières œuvres, les *Variations* sur le nom d'Abegg ou les *Papillons*, et dont la poésie, éclose au rayonnement d'une pensée littéraire, exige de l'exécutant beaucoup plus qu'une culture purement musicale. Par la nature de son inspiration comme par son style, imprégné de la polyphonie de J.-S. Bach, Schumann se distingue d'emblée de l'école de Dussek, de Clementi, de Kalkbrenner aussi bien que de celle de Hummel ou de Moscheles. La virtuosité pure n'est pas son but,

Il tient à rejoindre la tradition beethovenienne et celle de Bach.

Les *Scènes d'enfant* sont le fruit d'une période heureuse, comme les Danses des Compagnons de David, les *Davidsbundler*, nées, elles aussi, dans une heure d'allégresse.

C'est Ernestine de Fricken, l'Estrella du *Carnaval*, qui y animera en grande partie les *Scènes mignonnes* sur quatre notes dont A. s. c. h. sont les lettres génératrices. Asch, est en effet, le nom d'une petite ville de Bohême ou Mlle de Fricken avait habité. La mobilité des sentiments et des caractères est la pierre de touche du *Carnaval* et elle constitue la grande difficulté de son interprétation.

Le second temps de la *Fantaisie* se termine par une page redoutable avec ses sauts par mouvements contraires simultanés aux deux mains, qui relèvent d'une technique très personnelle.

Schumann voulait appeler ses *Etudes symphoniques op. 13*, « Variations pathétiques ». Cette œuvre est une des plus fréquemment jouées. Elle renouvelle, à son tour les formes de la Variation et revêt à ce point de vue une importance capitale dans l'histoire de la musique de piano.

Les deux *Sonates* sont inégales avec de très grandes beautés. Quant au *Concerto en* la *mineur*, il demeure pour le piano comme le *Concerto* de Mendelssohn pour le violon, essentiel au répertoire. Schumann a mis dans sa musique de piano comme dans ses lieder le plus pur de son génie. « Avoir un piano sous les doigts, écrivait-il à sa fiancée, et te sentir près de moi ! »

Dès l'âge de quatorze ans, Brahms était un pianiste de concert et c'est comme virtuose qu'il commença sa carrière artistique. Ses premières compositions sont des œuvres pour piano. Les trois

Sonates portent les numéros 1, 2 et 5. Œuvres de jeunesse, elles présentent cet intérêt d'être en quelque sorte le trait d'union entre le troisième style de Beethoven et les œuvres cycliques de Franck et de ses disciples. Après ses *Sonates*, Brahms n'a plus publié que des pièces de fantaisie ou des Variations parmi lesquelles les *Variations sur un thème de Haendel* sont les plus remarquables. Les deux cahiers de *Variations sur un thème de Paganini* présentent, avec leurs doubles notes, leurs rythmes contrariés, les dispositions de leurs accords, des difficultés transcendantes. Mais les chefs-d'œuvre de sa musique pour piano semblent être ses deux *Concertos en ré mineur op. 15* et si *bémol op. 63* avec accompagnement d'orchestre. Leur style, en s'inspirant de la conception du « Concerto grosso », se rapproche de celui de la musique de chambre où Brahms excelle. Il a publié un recueil de cinquante et un exercices des plus efficaces où les combinaisons rythmiques et techniques, sous le rapport des écarts notamment, sont traitées d'une manière toute nouvelle.

Parmi les compositeurs de talent dont la musique pour piano a eu, de leur temps, un grand succès, il faut citer Henri Litolff (1818-1891) Ferdinand Hiller (1811-1885), Stephen Heller (1814-1888) et Ch. Valentin Alkan (1813-1888). De Stephen Heller, les *Nuits blanches* entre autres sont charmantes et peuvent être travaillées avec profit. Quant aux *Etudes* d'Alkan, qui était avant tout organiste, elles contiennent de grandes difficultés techniques et si leur écriture, qui découle de celle de Liszt n'offre rien de particulièrement nouveau, elles ne doivent pas rester ignorées.

Chapitre III

L'ÉCOLE MODERNE DU PIANO

Les œuvres pour piano de César Franck (1822-1890) présentent deux types différents qui correspondent aux périodes extrêmes de sa carrière. Dès l'âge de onze ans et demi, Franck compose des Variations sur le *Pré aux Clercs* et sa première grande *Sonate* dédiée à son frère (1832) bientôt suivie d'une autre. Sacrifiant au goût du jour, il écrit des *Caprices*, une *Eglogue*, un duo sur le *God save the king*, *Souvenirs d'Aix-la-Chapelle*, etc. Cette production juvénile prendra fin avec deux mélodies en forme de Romances dédiées à Félicité, prénom de Mlle Desmousseaux qui deviendra sa femme en 1848.

Quarante ans s'écouleront avant que celui dont Chabrier a dit qu'il était « la musique personnifiée » revienne au piano. Et c'est une transformation totale qui s'est opérée en lui.

Les *Djinns* (1884) marquent la première étape de ce renouveau. Ils inaugurent, sous les espèces d'un poème symphonique avec piano principal, une forme nouvelle de composition dont sont tributaires, entre autres, la *Symphonie sur un chant montagnard* de V. d'Indy, *Burlesque* de Strauss, *Nuit dans les Jardins d'Espagne* de Falla, la *Fantaisie* de Debussy ou le *Dimanche basque* de Laparra.

Prélude, Choral et Fugue est la plus parfaite illustration de l'état d'âme de Franck. Après l'inquiétude du ***Prélude***, l'élévation, au sens religieux du mot, du ***Choral***, le développement de la ***Fugue*** avec sa cadence magnifique, l'***Alleluia*** de la péroraison sera l'épanouissement de cette mystique dont toute l'œuvre est imprégnée.

A l'inverse de ***Prélude, Choral et Fugue***, les trois parties de ***Prélude, Aria et Final*** sont à peu près indépendantes. Les ***Variations symphoniques*** réalisent un modèle d'équilibre dans la logique et la fantaisie tout ensemble. Après les ***Variations*** de Beethoven et les ***Etudes symphoniques*** de Schumann, elles présentent, dans la pensée comme dans l'expression, un caractère de nouveauté plus frappant que dans les deux œuvres précédentes. Peut-être est-on fondé à leur appliquer ce qu'on a dit de la musique de Franck en général : « Elle ne suggère rien ; elle n'appelle aucune image ; c'est le contact de l'infini avec l'âme libérée. »

Chabrier a donné aux pièces qu'il a écrites pour le piano le meilleur de son inspiration avec toute l'originalité de son pittoresque. Sa production, peu importante numériquement, n'en a pas moins eu une grande influence sur la musique contemporaine. La forme de la construction est classique mais l'écriture instrumentale et l'accent rythmique accusent nettement la personnalité de l'auteur. Les ***Pièces pittoresques*** semblent avoir été pensées pour l'orchestre (1). Aucun trait de virtuosité. Et tout ce qui semblerait s'en rapprocher, formules rapides, trilles, etc., donne l'impression de certains effets d'ordre symphonique traduits pour le clavier plutôt que d'une réalisation immédiate pour l'instrument.

(1) La ***Bourrée fantasque*** a d'autre part été orchestrée par Mottl.

Si les mélodies, souveraines, de Gabriel Fauré, ont quelque peu éclipsé auprès du grand public sa musique pour piano, celle-ci occupe dans l'ensemble de sa production une place non moins insigne. Sous l'égide de titres anoblis par Chopin et imposés — il ne l'a pas caché — par ses éditeurs à Fauré « qui a pensé de la musique, tout simplement », cette musique se situe exactement aux antipodes du romantisme. Elle réfléchit, dans toute sa pureté, cette inspiration qui, aux côtés de Debussy et par ses contrastes mêmes, atteste la diversité, la souplesse de notre génie, cette profondeur qui se reconnaît à la transparence et non à l'obscurité. L'évolution, parallèle à celle des mélodies, qui se discerne dans les *Barcarolles*, les *Nocturnes*, les *Impromptus*, les *Valses-Caprices*, les *Préludes*, la *Ballade*, la *Fantaisie*, la suite à quatre mains, pleine de grâce, *Dolly*, trouve un magnifique aboutissement dans le *VI*e *Nocturne* notamment qui semble promis aux anthologies à côté du *Thème et Variations*, l'œuvre capitale écrite par Fauré pour le clavier.

Avec Debussy renaît une virtuosité instrumentale pleine de finesse et de subtilité harmoniques qui renouvellent une fois de plus la technique. Les deux *Arabesques* révèlent déjà une personnalité qui ne cessera de s'affirmer avec la suite *Pour le Piano* (1901), *Estampes* (1903) et leur évocation nostalgique de l'Espagne ou de l'Ile-de-France.

Cette recherche de résonances rares apparaît davantage encore dans les deux cahiers d'*Images* où, selon la définition de l'auteur, nous retrouvons « la transposition sentimentale de ce qui est invisible dans la nature ». Les deux livres des *Préludes* constituent une des œuvres les plus attrayantes à certains égards, de Debussy pour le piano. Ils sont tous

marqués au coin de cette virtuosité pittoresquement évocatrice qui appartient en propre à l'auteur. Et c'est le souci de cette même virtuosité que nous rencontrons dans ses deux cahiers d'*Etudes* dédiés à Chopin où Debussy isole, en quelque sorte, les procédés techniques qui caractérisent chacune de ces compositions sans jamais laisser l'impression du procédé.

La *Pavane pour une infante défunte* est parmi les pièces de piano dues à Maurice Ravel une des plus répandues. Ravel en parlait sans indulgence. Mais il convient que les *Jeux d'eau* sont à l'origine de toutes les nouveautés pianistiques que l'on a remarquées dans sa production. Ils datent de 1901 et le rapprochement avec les *Estampes* de Debussy, écrites en 1903, vient immédiatement à l'esprit. La *Sonatine* remarquable par la perfection de la forme, où tout est, à l'échelle du titre, admirablement équilibré, date de 1905.

Les cinq numéros des *Miroirs* composés la même année ont une intention descriptive. Ils marquent un changement très net dans l'écriture harmonique de l'auteur en même temps que s'y renouvelle la technique instrumentale.

La première des trois pièces qui constituent *Gaspard de la nuit*, *Ondine* amène Ravel à évoquer une fois de plus l'eau et ses mirages en réussissant à ne pas se plagier soi-même. L'hommage à l'enfance, Ravel nous l'offre, à son tour, avec la suite charmante de *Ma mère l'Oye* pour piano à quatre mains dont la transcription à l'orchestre figure souvent au programme des associations symphoniques. Les sept valses dites *Valses nobles et sentimentales*, connurent un « insuccès » éclatant lorsqu'on les exécuta pour la première fois anonymement à la Société de musique indépendante. Elles n'offrent pas les diffi-

cultés techniques des *Miroirs ou de Gaspard de la Nuit*, mais rappellent par l'esprit et la forme les *Papillons* de Schumann. De toutes les œuvres de Ravel, c'est celle qui apparaît le plus rarement sur le clavier. Au contraire, la réussite du *Tombeau de Couperin* est complète. De cette suite, composée à la gloire des grands clavecinistes, chaque fragment est dédié à un soldat tombé au champ d'honneur et réalise vraiment un prodige d'intuition dans cette résurrection paradoxale, par les néologismes les plus audacieux, du passé sans anachronisme apparent. Observons, à ce propos, qu'à la différence de la musique spécifiquement pianistique de Chopin ou de Fauré, celle de Ravel n'en sonne pas moins admirablement au clavier qu'à l'orchestre auquel rien ne permet de discerner qu'elle n'a pas été destinée. Quand nous aurons nommé les deux *Concertos* pour piano et orchestre, l'un en *ré* pour la main gauche seule, l'autre en *sol* majeur, nous aurons un aperçu complet d'une production qui s'impose d'ores et déjà comme classique.

Camille Saint-Saëns, Vincent d'Indy, Paul Dukas ont fait une large part à la musique de piano. A Saint-Saëns, qui garde l'esprit de la tradition, on doit notamment cinq *Concertos* pour piano et orchestre, des *Etudes* dont six pour la main gauche, des transcriptions, les *Variations pour deux pianos sur un thème de Beethoven*, un certain nombre de morceaux à deux mains ; à Vincent d'Indy, le *Poème des Montagnes*, la *Sonate*, la *Symphonie sur un chant montagnard français*, avec orchestre, à Paul Dukas deux œuvres seulement mais de grande envergure : la *Sonate*, qui reste un des monuments les plus caractéristiques de la musique française contemporaine et les *Variations sur un thème de Rameau* auxquelles il faut ajouter *La plainte au*

loin du Faune écrite pour le *Tombeau de Debussy*.

Le nom de Saint-Saëns rappelle celui d'A. de Castillon dont il défendit héroïquement, contre l'hostilité d'une salle déchaînée, au quatrième concert donné par Pasdeloup, le 10 mars 1872, le *Concerto* pour piano. D'autre part, si la virtuosité, comme il est arrivé pour leurs débuts à Liszt et à Saint-Saëns, peut porter ombrage à la renommée d'un compositeur, l'érudition est dangereuse elle aussi, et l'apport à la musique de Maurice Emmanuel — nous nous bornerons ici aux six *Sonatines* pour piano — n'est pas moindre que celui de l'auteur de *L'Histoire du Langage musical* et du professeur au Conservatoire à la musicologie.

Né en 1873, mort en 1921, Déodat de Séverac a été, parmi ses pairs, un des plus naturellement et des plus généreusement doués. Il a, en réalité, produit beaucoup plus qu'il n'a publié et comme les improvisations de Franck surpassaient, parfois, si l'on en croit le témoignage de ses auditeurs, ce qu'il nous a laissé, le meilleur peut-être de Séverac a été perdu. Ses œuvres pour piano, en particulier, où monte toute la sève du terroir, sont singulièrement attachantes. *A travers champs*, *Le chant de la terre*, *En Languedoc*, *Baigneuses au soleil* ou *Cerdaña*, il n'est guère de pianistes dont ces pages n'habitent la mémoire.

D'Albert Roussel les œuvres pour piano ont suivi les étapes de cette évolution où l'on a distingué quatre périodes délimitées, d'ailleurs sans rigueur, depuis *Les heures passent*, qui datent de 1898 jusqu'aux *Trois pièces* écrites en 1933 en passant par *Le conte à la poupée*, *Rustiques*, *Suite*, *Sonatine*, *l'Accueil des Muses*, le *Concerto* pour piano et orchestre, *Prélude et Fugue*. *Rustiques*, dis-je, demeure encore accueillant à l'impressionnisme, tandis que

le *Concerto* présente le signe de ce retour à un classicisme régénéré, ce souci de la ligne dont la *Suite en* fa marque le point de départ et qui apparaît comme une œuvre capitale à côté du *Psaume* ou de la *IV*e *Symphonie*.

Il n'est que juste de mentionner, tout au moins, entre les pièces pour piano de Gabriel Pierné, les *Variations*, en exprimant le regret qu'elles ne s'inscrivent que peu ou point au répertoire de la virtuosité. Le même grief pourrait être allégué en ce qui concerne M. Florent Schmitt qui a apporté au piano une contribution insigne. Citons : pour deux mains, *Trois Préludes*, *Soirs*, *Musiques intimes*, *Nuits romaines*, *Pièces romantiques ;* à quatre mains, *Sept pièces*, *Musiques foraines*, *Feuillets de voyage*, *Reflets d'Allemagne*, *Humoresques ;* pour deux pianos à quatre mains, *Trois Rapsodies* sans compter le *Quintette* et surtout la *Symphonie concertante* avec orchestre qui couronne cet œuvre fait des contrastes que peut offrir l'auteur du *Psaume XLVI* et de la *Suite en rocaille* toujours épris de progrès et selon le mot de M. Cortot « sensible à toutes les innovations, indifférent à toutes les modes ».

Survivant comme lui d'une génération privilégiée, où le nom de Charles Kœchlin ne peut être oublié, M. Roger Ducasse a écrit de nombreuses pièces pour piano des plus séduisantes, dont quelques-unes revêtent un caractère pédagogique. D'autre part, M. Samazeuilh a fait revivre par l'émouvant lyrisme du *Chant de la mer* tous les horizons de l'Océan et l'écho de ses voix dans sa sensibilité. Ajoutons que par ses transcriptions, M. Samazeuilh apporte à la diffusion des œuvres symphoniques le secours le plus efficace.

Si elles ne révèlent pas, à proprement parler, de tendances rénovatrices, les pièces pour piano d'E-

douard Grieg (1843-1907) intéressantes à certains égards par leur caractère ethnique, surtout le *Concerto* qui connaît une vogue constante, ne permettent pas d'omettre le nom du compositeur norvégien.

Trois musiciens espagnols pour qui V. d'Indy, Fauré et Debussy furent des amis, des conseillers et des maîtres ont écrit de la musique pour piano des plus remarquables par leur pittoresque ethnique. Elles mettent, d'ailleurs, le plus souvent en œuvre des thèmes qui se rattachent au fond populaire.

Isaac Albeniz (1860-1909), a été un des plus grands pianistes et un des compositeurs les plus personnels de la période contemporaine. Il faut avant tout retenir les quatre cahiers d'*Ibéria* ou, comme le dit Debussy sans reprendre textuellement les mélodies populaires, Albeniz donne l'impression de quelqu'un qui les a vues et entendues jusqu'à les faire passer dans sa musique sans qu'on puisse distinguer la ligne de démarcation.

Turina a écrit pour le piano une *Sonate* romantique dédiée à Albeniz et construite sur un thème espagnol, une Suite *Sevilla* en trois parties : *Sous les orangers* où se jouent les rythmes de la Malagueña et de la Habanera ; un second fragment qui fait songer, dit M. Henri Collet, à la *Ronde de nuit* de Rembrandt et enfin la *Feria* où les oppositions rythmiques sont très habilement mises en valeur.

On doit à Manuel de Falla, notamment, les *Nuits dans les Jardins d'Espagne* pour piano et orchestre comprenant trois numéros : *Au Generalife*, *Danse lointaine* reliée à *Dans les Jardins de la Sierra de Cordoue*. Cette œuvre dédiée à Ricardo Viñès, qui en était un interprète inspiré, « apporte un souffle qui semble venir d'un horizon sans fond chargé de senteurs intactes. »

Enrique Granados, dont les qualités diffèrent essentiellement de celles de ses compatriotes, a publié, lui aussi, des recueils pour piano justement célèbres. Sa facture plus romantique, sa technique qui s'attache à l'ornement, à la ciselure de la phrase, le situent à part dans la production moderne de la musique ibérique. Les Douze *Danses espagnoles*, la série des *Goyescas* laissent par leur fantaisie, l'impression d'une improvisation et un charme qui fait songer dans les *Danses* notamment, à Chopin. Le nom de Mompou, enfin, pour la grâce de ses *Scènes d'enfants* et de ses *Fêtes lointaines* ne doit pas être oublié.

Les courants qui ont, depuis quelques années, traversé la musique, ont eu leur répercussion en Italie, l'impressionnisme notamment avec Castelnuovo Tedesco par exemple alors que Busoni « reprend la polyphonie de Bach et la transporte sur le clavier ». Citons, avec lui, Respighi dans sa musique de chambre, Malipiero et ses *Préludes d'automne*, les *Concerti* d'Ildebrando Pizzetti, tandis qu'une génération plus jeune revient, avec Labroca, Rieti, Petrassi entre autres et, comme un peu partout d'ailleurs, à une conception linéaire et constructive en réaction contre « la musique à l'estompe ».

L'influence du jazz, sur la technique du piano, qui se manifeste dans l'inspiration d'un Gershwin avec sa *Rapsody in blue*, d'un Copland ou de Roy Harris ne s'est pas seulement fait sentir en Amérique, son pays natal, mais aussi en Russie, avec Strawinsky et Prokofiev en particulier. Ne peut-on dire que ce mouvement est lié un peu partout, en Allemagne avec un Hindemith, en Hongrie avec un Bela Bartok, à l'évolution ou, si l'on veut, à la révolution morale et sociale due aux événements qui se sont, depuis trente ans, succédé ?

Presque tous les musiciens notoires de l'école russe contemporaine ont écrit pour le piano. Tchaïkowsky (1840-1893) a composé trois *Concertos* et une *Fantaisie* pour piano et orchestre d'une inspiration généreuse, encore qu'ils ne soient pas toujours très originaux de fond ni de forme et qui demeurent au répertoire des virtuoses.

Mili Balakirev (1837-1910) a fait, avec sa célèbre fantaisie *Islamey* figure de novateur. *Islamey* a été longtemps réputé comme le morceau le plus difficile de la musique moderne. Borodine (1834-1887) a peu écrit pour le piano mais sa *Petite Suite* est d'un charme exquis.

Modeste Moussorgsky (1839-1881), le plus inspiré sans doute du groupe des Cinq, a laissé ses *Tableaux d'une Exposition* qui valent par leur expression directe, vivante et imagée. Rimsky-Korsakov (1844-1908) a publié des pièces pour piano et un *Concerto en* ut *dièze mineur* avec accompagnement d'orchestre qui met en œuvre une chanson populaire russe. Quant à Antoine Rubinstein on lui doit cinq *Concertos*, cinq *Sonates*, des *Etudes*, trois cahiers des *Soirées de Saint-Petersbourg* d'un intérêt inégal, d'un style souvent heurté mais fougueux et coloré. Plus près de nous, Liadov (1855-1914) a composé des pièces pour piano dont la *Tabatière à musique* est célèbre. Serge Liapounov (1859-1924) est l'auteur d'*Etudes* d'un réel intérêt technique. Glazounov, élève et ami de Rimsky-Korsakov, a écrit des *Variations* et des *Sonates*. Serge Rachmaninov (1873-1943), virtuose hors ligne, vingt-quatre *Préludes* dont l'un, en *ut* dièze mineur, est universellement connu et trois *Concertos*. Alexandre Scriabine (1872-1915) pianiste et compositeur, a laissé des *Etudes*, des *Pièces* pour la main gauche seule, dix *Sonates*, un *Concerto*, des

pièces pittoresques où s'affirment ses tendances au symbolisme, cette conception philosophique, parfois extra-musicale de la musique dont le prestige et, dans une certaine mesure l'influence, ont dépassé les frontières de la Russie. A celle-ci nous persisterons à rattacher Igor Strawinsky dont deux décrets de naturalisation ne sauraient suffire à abolir l'hérédité ou à effacer les caractères ethniques. Par la recherche de la ligne, de la construction, de l'accent rythmique, au détriment de toute ornementation, par ce renoncement au plaisir coupable de l'expression, la technique et le vocabulaire du piano vont, comme auparavant, du romantisme et de l'impressionnisme, subir les effets directs et déjà manifestes dans les *Quatre Etudes* publiées en 1908. Le *Pianos Rag music* (1918) accentue encore les particularité de ce style percutant dont la contagion ne va pas tarder à se propager, reflet, ce semble, de la vie moderne avec son mouvement perpétuel — tel celui du contrepoint — où le rêve le cède à l'action, la réflexion au réflexe, l'étude au sport, où l'homme est dominé par la machine, où la force prend souvent la forme de la brutalité. Ajouterons-nous que pour Strawinsky, les doigts sont, comme il l'a dit expressément, de grands inspirateurs et que leurs contacts avec les touches éveillent des idées subconscientes qui ne se seraient pas révélées autrement. Rythme, percussion, régissent également le *Concerto* (1924) dont l'absence des cordes à l'orchestre accentue encore le caractère volontairement inexpressif. Contemporaine du *Concerto*, la *Sonate* l'est également du *Capriccio* pour piano et orchestre. Joignons-y le *Concerto* pour deux pianos dont la primeur nous a été donnée par Strawinsky et son fils Soulima, en 1935.

Le même esprit frappeur, si je puis dire, a inspiré

parfois — *mutatis mutandis* — l'œuvre pour piano, non moins nombreux, que substantiel de Bela Bartok ou de Serge Prokofiev. Et il n'a pas été sans s'infiltrer dans la musique française rebelle à « la musique à l'estompe » stigmatisée par Jean Cocteau. Je ne saurais, et je le regrette, entreprendre une analyse détaillée de l'œuvre réalisé en l'espèce par le groupe hétérogène des Six dont la désintégration a éparpillé des forces heureusement créatrices, ou par Erik Satie auxquels M. Cortot a consacré deux des plus importants chapitres de son *Etude sur la Musique française de piano* (1). Commentaires qui importent, peut-être, et qui ressortissent plutôt à l'histoire de la musique qu'à l'évolution du genre que nous traitons ici.

Non point, certes, que nous méconnaissions la part d'un Honegger avec *Prélude, Arioso et Fughetta* en hommage à Bach, *Sept pièces brèves, Concertino ;* celle de Darius Milhaud avec les *Etudes*, les *Rags-Caprices*, les *Saudades du Brésil ;* celle de Francis Poulenc, qui, pianiste lui-même, s'est montré partial en faveur du piano avec les *Mouvements perpétuels*, le *Concert champêtre*, le *Concerto* pour deux pianos et orchestre. N'oublions ni la *Sonate en* fa *majeur* de Georges Auric et ses *Bagatelles*, les *Carillons* et les *Inventions* de Durey ; le *Concerto*, la *Ballade*, les *Jeux de plein air* de Germaine Tailleferre. Quant à Erik Satie, il est à peine besoin de rappeler ces titres humoristiques, d'un esprit parfois laborieux, comme celui de son compatriote Alphonse Allais, sous lesquels se dissimule, pudiquement peut-être, une personnalité supérieure à ces apparences. « Mu-

(1) Ce *Vade mecum* indispensable à quiconque s'intéresse à quelque titre que ce soit au piano et à la musique se recommande par l'attrait de sa poésie didactique, si l'on peut dire, par la fidélité, la précision et les suggestions de ses transpositions verbales.

sique de chevet, a écrit l'historiographe de Satie, M. Templier, souriante sans mièvrerie, profonde sans emphase, apaisante sans ennui. »

A côté de ce sextuor qui n'agit plus qu'en ordre dispersé, les tenants de la *Schola cantorum*, par exemple, seraient fondés à réclamer leur inscription sur un tel palmarès. Aussi bien, convient-il d'assigner des limites étroites à une nomenclature dont le développement n'aboutirait qu'à faire ressortir les lacunes. Seul le dépouillement des catalogues pourrait satisfaire une curiosité plus exigeante. Je ne saurais toutefois omettre de signaler le travail bénédictin entrepris par Mme Hortense Parent, avec le *Répertoire encyclopédique* du piano, analyse raisonnée d'œuvres choisies pour le piano du XVI^e^ au XX^e^ siècle, jusqu'à l'année 1906. Que dire, enfin, de la génération française qui recueille actuellement un lourd héritage. Le piano y garde un rôle primordial qui lui est d'autant moins contesté, que de plus en plus, les lauréats des classes instrumentales prolongent leur stage dans les sections d'harmonie ou de composition.

La musique à quatre mains, la musique à deux pianos se recommandent par des œuvres aussi nombreuses que mémorables dont l'inventaire ne saurait être entrepris. L'une et l'autre relèvent, d'ailleurs, sous la forme d'œuvres originales ou de transcriptions des répertoires classique et moderne : telles, pour nous en tenir aux premières, des pièces de Mozart, de Beethoven, de Brahms et, de nos jours, entre beaucoup d'autres *Ma mère l'Oye* de Ravel ou la *Dolly* de Fauré. Pareillement, de la *Sonate en ré majeur* pour deux pianos de Mozart aux *Variations* de Saint-Saëns sur un thème de Beethoven et aux *Valses romantiques* de Chabrier, il n'est guère de lacunes en l'espèce.

Chapitre IV

LE PIANO ET L'ORCHESTRE

Le piano d'accompagnement
La musique d'ensemble. — Conclusion

La transcription, c'est-à-dire cette forme sous laquelle s'affirme, de la façon la plus saisissante, le pouvoir de substitution du piano tel que nous l'avons qualifié, trouve, d'autre part, un champ illimité dans les transcriptions pour piano seul d'un instrument différent ou de l'orchestre. Rappelons, en première ligne, celle d'un quadruple *Concerto* de Vivaldi par J.-S. Bach, celles des œuvres d'orgue de J.-S. Bach par Busoni qui sont d'incomparables modèles, ou celles de la musique symphonique qui soulèvent, elles aussi, le problème de l'acclimatation au clavier non point par le moyen d'une copie servile mais d'une adaptation où, pour atteindre à la vérité dans la reproduction de l'effet, le transcripteur joue vraiment le rôle d'un créateur. La multiplicité des exemples défie là encore la citation. On ne saurait toutefois passer sous silence les transcriptions de Liszt comme celles de la *Symphonie fantastique* de Berlioz ou celles de Wagner par Hans de Bulow. Je ferai, enfin, en guise de concession à l'actualité, et parce qu'elles sont, je crois peu connues, une exception en faveur de la trans-

cription pour piano à deux mains par L. Borwick de l'*Après-midi d'un Faune* de Claude Debussy et celle, pour deux pianos, d'*Antar* de Rimsky-Korsakov.

Le *Concerto* jouit d'une vogue assez manifeste et assez persistante pour qu'il soit superflu d'en retracer les vicissitudes. Déjà, avec les *Concertos* de Beethoven, les relations du piano et de l'orchestre ont pris un caractère nouveau. La période romantique compte à son actif les *Concertos*, toujours vivants, de Liszt, de Chopin, de Mendelssohn, de Schumann. Le *Concerto* a, d'ailleurs, évolué naguère, sous l'empire de cette réaction qui s'est manifestée au nom de la musique contre la vanité de la virtuosité, avec le souci d'éliminer ce qui ne relevait que des prouesses techniques, sans toutefois disparaître, loin de là, en tant que forme de composition. D'autre part le piano s'agrège parfois à l'orchestre comme un simple élément de l'ensemble, dans la *Symphonie en* ut *mineur* de Saint-Saëns ou le *Petrouchka* de Strawinsky, par exemple. La génération contemporaine y a, sous cette forme, fréquemment recours.

Est-il besoin d'insister sur l'importance du piano dans la musique de chambre dont il a été, dès le début de son histoire, et, comme le clavecin l'un des protagonistes, sous la forme des groupements les plus divers avec les instruments à cordes ou à vent ? Ici même, duos, trios, quatuors, quintettes, etc., l'abstention dans l'énumération est de règle si l'on ne veut pas être accusé de vouloir explorer l'infini. La musique d'ensemble, jusque sous son aspect le plus familier le « Quatre mains » est un des éléments de l'hygiène musicale, sinon sociale, les plus efficaces. Je ne saurais, au surplus, me dispenser d'évoquer ni le *Quintette* de Schumann

ni, au titre de la musique française de ce temps, les *Quintettes* de César Franck, de Gabriel Fauré et de Florent Schmitt, non plus que les deux *Quatuors* en *ut* mineur et en *sol* mineur — celui-ci particulièrement — de Gabriel Fauré.

Une des attributions essentielles du piano est, enfin, le rôle qu'il joue, en dehors de la musique d'ensemble proprement dite dans l'accompagnement des autres instruments et surtout du chant qui, chanson, romance ou, plus noblement, mélodie et poème lyrique est une des manifestations les plus spontanées et le plus riches de l'expression musicale. Sous son aspect le plus simple comme le plus raffiné, l'accompagnement est un élément indispensable de la musique. Bien plus, à un certain degré, il devient un art qui possède ses techniciens. On n'ignore pas comment l'accompagnement a évolué lui aussi, comparse puis, peu à peu partenaire de la mélodie dont il enrichit, dont il approfondit par ses commentaires la signification. Faut-il citer l'exemple bien connu de la *Sérénade de Don Juan* de Mozart, illustrée par A. de Musset dans une poétique et pénétrante exégèse, des lieder de Schumann où il arrive que la voix se taise pour laisser parler l'instrument? Il n'est pas de meilleur paradigme à cet égard qu'*Amour de poète*. C'est d'égal à égal que l'accompagnement traite aujourd'hui avec le chant. Relisez Debussy, Chausson, Duparc, en songeant que le délicieux *Clair de lune* de Fauré est peut-être la plus pertinente des références.

Le piano, une certaine caste dont il constituait en quelque sorte l'un des privilèges, a commis depuis quelques années la faute sinon le sacrilège de le bannir de son intimité. Aberration passagère sans doute, dont l'ingéniosité d'une fabrication sous un modèle minuscule supprimera peut-être l'une

des causes, celle-ci matérielle, tout au moins. Mais, de ces instruments expulsés des étages supérieurs, un certain nombre est demeuré au rez-de-chaussée et, si je puis dire, « entré en loge ». L'introduction du piano là où nous n'avions pas accoutumé de l'apercevoir n'est pas seulement, comme on peut le penser, le signe d'une certaine ambition de classe. Elle est, également due à la collaboration, stérilisante dans certains milieux, mais stimulante ici, du disque et de la radiodiffusion qui, en ouvrant à des néophytes, les perspectives de la musique, leur ont donné le goût et le désir « d'en faire ». Rendons grâces à la cire et aux ondes injustement calomniées. C'est par milliers que les commandes affluent et stagnent dans les bureaux de nos grandes marques. Quant aux acheteurs d'un instrument « d'occasion », ils prendront la précaution de vérifier son état civil, en faisant rechercher, sur les tableaux institués à cet effet, l'indication de l'année de fabrication à laquelle se réfère le numéro de série inscrit à l'intérieur de la caisse.

On ne saurait trop favorablement augurer de cette renaissance du clavier. Les songes heureux n'accédaient-ils pas, en effet, si nous en croyons la mythologie, au chevet de nos ancêtres par la porte d'ivoire ?

BIBLIOGRAPHIE

AISBERG (D. S.). *Problèmes de technique du piano.* Durand, 1936.
BELLAIGUE (C.). *Mendelssohn.* Collection Alcan. P. U. F.
BRENET (M.). *Haydn.* Collection Alcan. P. U. F.
CASELLA (A.). *Il Pianoforte.*
CHANTAVOINE (J.). *Beethoven, Liszt.* Collection Alcan. P. U. F.
CLOSSON (E.). *Histoire du piano.*
COEUROY (A.). *Weber.* Collection Alcan. P. U. F.
COMETTANT (O.). *Musique et musiciens.*
CORTOT (A.). *Principes rationnels de la technique pianistique.* M. Senart, 1928.
— *La Musique française de piano.* P. U. F.
— *Courrier musical,* 1910.
CURZON (H. DE). *Mozart.* Collection Alcan, P. U. F.
DANDELOT (A.). *Francis Planté.*
DOLGE (A.). *Pianos and their makers.*
Encyclopédie de la musique.
FLAGNY (L. DE). *La Méthode de la volonté. Rénovation de l'enseignement pianistique.* Bureau d'éditions de la *Schola Cantorum,* 1930.
GANCHE (E.). *Chopin.*
GRATIA (L. E.). *L'Etude du piano.* Delagrave, 1904.
GROVE'S. *Dictionary of music and musicians.*
HUNEKER. *Liszt.*
HURÉ (J.). *Technique du piano.* Chez Salabert, éd. Mathot, 1908.
INDY (V. D'). *César Franck.*
JAELL (Marie). *Le Mécanisme du toucher. L'étude du piano par l'analyse expérimentale de la sensibilité tactile.*
— *La Musique et la psychophysiologie.* Armand Colin.
KLECKZYNSKI. *Frédéric Chopin. De l'interprétation de ses œuvres.*
KOECHLIN (Ch.). *Gabriel Fauré.* Collection Alcan. P. U. F.
LEIMER-GIESEKING. *Le Jeu moderne du piano.* Eschig, 1930.
LENZ (W. DE). *Beethoven et ses trois styles.*
LISZT. *Chopin.*
— *Correspondance avec Madame d'Agoult.*
MARMONTEL. *Histoire du piano et de ses origines.*
MATTHAY-TOBIAS. *Pianoforte.* — *Tone.* — *Production.*
MORPAIN. *Comment il faut jouer du piano.* Heugel, 1922.
OPIENSKI (J.). *Paderewski.*
PADEREWSKI. *Discours sur Chopin.*
PHILIPP (I.). *Le Piano et la virtuosité.*
— *Quelques considérations sur l'enseignement du piano.* Durand, 1927.
— *Réflexions sur l'art du piano.*
PARENT (H.). *L'Etude du piano.*
— *Répertoire encyclopédique du pianiste.*
PONTÉCOULANT (comte DE). *Organographie.*
Cf. *Revue de Musicologie,* 3e et 4e trimestres 1946 : G. FAVRE, *Les créateurs de l'Ecole française de piano : L'abbé Le Bugle.*
RIEMANN (H.). *Dictionnaire de musique.*
ROES (P.). *Essai sur la technique du piano.* Lemoine, 1935.
— *La Musique et l'artisan du piano.*
— *La Technique fulgurante de Busoni.* Lemoine, 1941.
— *L'Elément fondamental de la technique du jeu chez Liszt et Chopin.* Lemoine, 1939.
SAINT-SAENS (C.). *Portraits et souvenirs.*
SELVA (B.). *L'Enseignement musical de la technique du piano.*
STEINHAUSEN. *Les Erreurs physiologiques et la transformation moderne du piano.* Rouaut, 1914.

TABLE DES MATIÈRES

PAGES

AVANT-PROPOS 5

PREMIÈRE PARTIE

L'HISTOIRE ET LA TECHNIQUE

CHAPITRE PREMIER. — **Les origines du piano :** Le piano-forte et ses différents types. La mécanique viennoise. La mécanique anglaise 7

CHAPITRE II. — **Le piano moderne :** Son mécanisme et ses principaux organes. La facture et les facteurs... 11

Les facteurs de pianos 26

CHAPITRE III. — **Le jeu du piano et son évolution chez les grands interprètes** 39

CHAPITRE IV. — **L'enseignement moderne du piano** ... 69

CHAPITRE V. — **Les pianistes célèbres** 84

DEUXIÈME PARTIE

LA MUSIQUE

CHAPITRE PREMIER. — **Les débuts de la musique pour piano :** La révolution beethovenienne 97

CHAPITRE II. — **La période romantique** 102

CHAPITRE III. — **L'école moderne du piano** 110

CHAPITRE IV. — **Le piano et l'orchestre :** Le piano d'accompagnement. La musique d'ensemble. Conclusion.. 123

1954. — Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme (France)

ÉDIT. N° 23.718 IMP. N° 13.530

Que sais-je?

Collection dirigée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

568. **La tauromachie** (J. Testas).
569. **Les mouvements des végétaux** (P.-E. Pilet).
570. **La linguistique** (J. Perrot).
571. **Les nombres premiers** (E. Borel).
572. **Les méthodes en pédagogie** (G. Palmade).
573. **La Haute-Asie** (L. Hambis).
574. **Histoire du Mexique** (F. Weymuller).
575. **Les Papes de la Renaissance** (H. Marc-Bonnet).
576. **Les sensations chez l'animal** (E. Baumgardt).
577. **La guerre** (G. Bouthoul).
578. **Histoire de la Grèce moderne** (N. Svoronos).
579. **La mécanique des solides** (J.-L. Destouches).
580. **Les Tsiganes** (J. Bloch).
581. **La Commune** (G. Bourgin).
582. **La mythologie grecque** (P. Grimal).
583. **L'énergie chlorophyllienne** (J. Carles).
584. **Histoire de la médecine vétérinaire** (A. Senet).
585. **Le syndicalisme en France** (G. Lefranc).
586. **Les toxicomanies** (A. Porot).
587. **Le thomisme** (P. Grenet).
588. **La céramique grecque** (H. Metzger).
589. **L'exploration sous-marine** (P. Diolé).
590. **Biogéographie mondiale** (A. Cailleux).
591. **Histoire de la Pologne** (A. Jobert).
592. **Les pierres précieuses** (N. et A. Metta).
593. **Histoire des idées en France** (R. Daval).
594. **Le paludisme** (F. Pagès).
595. **Les roches sédimentaires** (Ch. Pomerol et R. Fouet).
596. **La vie à Rome dans l'Antiquité** (P. Grimal).
597. **L'Afrique occidentale française** (J. Pouquet).
598. **L'administration régionale et locale de la France** (H. Detton).
599. **La résistance des matériaux** (A. Delachet).
600. **L'art du comédien** (A. Villiers).
601. **L'âge critique** (P. Guilly).
602. **La structure moléculaire** (B. Pullman).
603. **Les terres australes** (E. Aubert de La Rüe).
604. **Le naturalisme** (P. Cogny).
605. **Le calcul mental** (R. Taton).
606. **Les civilisations africaines** (D. Paulme).
607. **Les épidémies** (H. Harant).
608. **Les grands marchés du monde** (P. George).
609. **Technique de l'urbanisme** (R. Auzelle).
610. **La chasse à courre** (F. Vidron).
611. **Australie et Nouvelle-Zélande** (A. Huetz de Lemps).
612. **La Justice en France** (R. Charles)
613. **Physiologie des mœurs** (P. Chauchard).
614. **L'hygiène de la vue** (E. Baumgardt).
615. **Optique théorique** (J. Terrien et A. Maréchal).
616. **L'Etat** (J. Donnedieu de Vabres).
617. **La pisciculture** (P. Vivier).
618. **L'art des jardins** (P. Grimal).
619. **L'Océanie française** (A. Huetz de Lemps).
620. **Histoire du livre** (E. de Grolier).
621. **Le fond des océans** (J. Bourcart).
622. **Alexandre le Grand** (P. Cloché).
623. **Les grands problèmes métaphysiques** (F. Grégoire).
624. **L'Allemagne de Hitler** (Cl. David).
625. **La phénoménologie** (J.-F. Lyotard).
626. **Les tests mentaux** (P. Pichot).
627. **La voix** (E. Garde).
628. **Le Brésil** (P. Monbeig).
629. **La vie en haute altitude** (J. Guillerme).

ÉDIT.
23.718

1954 — Imp. PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE - Vendôme (France)